

সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা

বৈশাখ—চৈত্র ১৩৪৬

লেখকের নামানুসারে বর্ণানুক্রমিক সূচীপত্র

শ্রীঅজিতকুমার		শ্রীকৃষ্ণধন ভট্টাচার্য্য	
কর্ণাটকী সঙ্গীত	৪৮	স্বরলিপি	২৮৫
শ্রীঅনিলভূষণ বাগ্‌চী		শ্রীকানাইলাল দাশগুপ্ত	
স্বরলিপি	৫০	গান	৬৬৫, ৬০৫
শ্রীঅনাদিকুমার দত্তিদার		শ্রীকানাইলাল দাস	
স্বরলিপি	১০১, ৫৭০	স্বরলিপি	৫৭৬
কুমারী অশীমা মুখার্জী, এম্-এস্‌সি		শ্রীধনেন্দ্রনাথ মিত্র	
প্রাচীন বাংলা গান	১১৫	কবির গান	৯
ত্রিবিট	৫৩৪	শ্রীগিরীন চক্রবর্তী	
স্বর্গীয় অনাদিনাথ মুখোপাধ্যায়		স্বজনের গান	২৪
সঙ্গীতবিহারদ স্বর্গীয় লালবিহারী পাঠক	১৫৭	শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী	
শ্রীঅপূর্বসুন্দর মৈত্র		স্বরলিপি	৪৭, ৩৩৩
স্বরলিপি	১৮১	ভারতীয় সঙ্গীতে হারমোনিয়ম	৬১৬
শ্রীঅবনী দত্ত		শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়	
স্বরলিপি	২০২	উচ্চ সঙ্গীত	২৪
কুমারী অলকা সাত্তাল		স্বরলিপি	২২, ২১৬, ২৬৪, ৬১১
স্বরলিপি	২৩৭	শ্রীগোবর্দ্ধন চন্দ্র	
শ্রীঅন্নদাচরণ অধিকারী		স্বরলিপি	৩২২
স্বরলিপি	৩৩২	নীলাধরী	৬৬১
কুমারী অঞ্জলি ব্যানার্জী		শ্রীগণেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	
স্বরলিপি	৩৮২	স্বরলিপি	৪৫২
কুমারী অনিমা চক্রবর্তী		শ্রীচন্দ্রশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়	
স্বরলিপি	৫০৬	ত্রীনন্দোৎসব গীতি	২২১
শ্রীঅরুণা মুখার্জী		শ্রীরাসুলীলা	৪০৮
ভজন	৫৩২	শ্রীচাক্রচন্দ্র চৌধুরী	
শ্রীঅমলকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়		স্বরলিপি	৫২০
স্বরলিপি	৬১৩	শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত	
শ্রীআশালতা বন্দ্যোপাধ্যায়		সেতার শিক্ষা	৬১, ১৪৮, ১২৭, ২৪৬, ২২৭, ৩৪১, ৬২১, ৪৩৭, ৪২৩, ৫২২, ৫৭৩, ৬৩০
স্বরলিপি	১২	সেতারের গৎ	৬৫১
আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব		শ্রীজ্যোতিভূষণ ভাট্টা	
সেতার ও স্বরদের গৎ	৬৩	গান	৬২০
শ্রীইন্দু গুপ্ত		শ্রীমতী তৃপ্তি দেবীচৌধুরাণী	
গান	১৬২	স্বরলিপি	৪০
শ্রীইন্দ্র সেন		শ্রীতারাপ্রসন্ন মুখোপাধ্যায়	
গান	৩২৭	উত্তরবঙ্গের ভাওয়াইয়া গান	৫২২
কুমারী ইলা ঘোষ		শ্রীতারাপদ চট্টোপাধ্যায়	
স্বরলিপি	৪১৭, ৬২৭	স্বরলিপি	৬২২
শ্রীকিরীট রায়		শ্রীদিলীপকুমার রায়	
নৃত্যকরণ	৩৬	স্বরলিপি	২৫, ৩২৮
শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস		নৃতন চালের তুংড়ী	৪০২
সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়	৮১, ১৩৪, ২০৪, ২৫৪, ৩০২, ৩৪৫, ৩৮৪, ৪৪৫, ৪৮৫, ৫৩৭, ৫৮২, ৬৩৬	নবসঙ্গীত	৫৫১
সেতার ও স্বরদের গৎ	৫৭৮		

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)		শ্রীপদ্মপতি ঘোষ	
বর্ষশেষ ও বর্ষারম্ভ	৭৫	গান	৩২৫
মুদক বাদন	১৩০, ১২৬, ২৫১, ২৭৫, ৩৩৪, ৩৮৮, ৪৩৬, ৪২৬, ৫৩০, ৫৮০, ৬১০	শ্রীপথিক ভট্টাচার্য্য	
শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়		গান	৩৮৭
গান	১০৭, ৪০১, ৫৬৬	৮প্রভুগচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	
ব্রহ্মসঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ	১৭০, ২৩২	স্বরলিপি	৪৪৮
শ্রীদিগেন্দ্রনাথ শাস্ত্রী		শ্রীপ্রজ্ঞেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	
মানবজীবনে সঙ্গীতের প্রভাব	২৭২	নৃত্যের বিকাশ	৬০৮
শ্রীহর্গাপ্রসাদ রায়		শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত	
সেতারের গৎ	৪১২, ৪৪২	গান	৬, ১৫২, ২১৫, ৩১৪, ৩৬২, ৪৬৩
শ্রীহর্গাপ্রসন্ন স্মৃতিভারতী		বন্দনা	৫০১
বর্ণ ও নাদ সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ	৪০৫	অর্গত জ্ঞানদাকাস্ত লাহিড়ী চৌধুরী	৫৪২
শ্রীহর্গাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়		,, রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য	৫২৭
কোহল কানোড়া	৫৬২	শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী	
শ্রীধীরেন্দ্রকুমার সরকার		রাগ বিবোধ	১৪, ১১৩, ২২১, ২৬৮, ৩১৭, ৩৭২, ৪২১, ৪৬৪, ৫০২, ৫৫৫, ৬০৩,
গান	৩০০	শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী	
স্বরলিপি	৩৮২	আলাপ	৩২, ১১৭, ১৬৮, ২৫৩, ৩০১
শ্রীনমিতা মজুমদার		সম্পাদকীয়	২৩, ১৫৩, ২০৭, ২৫৭, ৩০৫, ৩৫৩, ৩৯৭, ৪৫০, ৪৯৫, ৫৪৪, ৫৯৩
গান	১১	স্বরলিপি	৩২৬, ৩৬০
শ্রীনীলিমা ঘোষ		শ্রীবৈদ্যানাথ দে	
স্বরলিপি	৫৬, ২৭৭, ৫২১	স্বরলিপি	৩২, ৫৬৪
শ্রীনলিনী লাহিড়ী		শ্রীবঙ্কিমচন্দ্র দাস	
স্বরলিপি	৭৭, ৬০৬	ভূপালী	১২১
কুমারী নুরজাহান বেগম		হুর্গেশ্বরী	৪৮৩
প্রথম শিক্ষার্থীর গৎ	২৩৬	শ্রীবাণী দেবী	
শ্রীনীহারবিন্দু চৌধুরী		ব্রহ্ম-সঙ্গীত	১৩৭
সেতার ও স্বরোদের গৎ	২৫০	শ্রীবিনয় সরকার এম, এ,	
শ্রীননীগোপাল ঘোষ		যাত্রায় নৃত্যগীত	১৬৫
গান	২৭৬	স্বামী বেদানন্দ	
শ্রীনরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়		স্বামী অভেদানন্দ মহারাজ	৩৫৮
স্বরলিপি	৩২৩	সঙ্গীতসাধক হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়	৪৫৩
শ্রীনীলমণি সিংহ		শ্রীবিভূতিভূষণ গঙ্গোপাধ্যায়	
স্বরলিপি	৩৩৪, ৪৬১	স্বরলিপি	৪২৫
গান	৫৭২	কুমারী বিজলী ধর	
শ্রীনিখিলচন্দ্র বর্দ্ধন		স্বরলিপি	৫২৭
গান	৫২৬	শ্রীভূপেন্দ্রকৃষ্ণ ঘোষ	
স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ		অভিভাষণ	২৮৭
সঙ্গীত সম্বন্ধে	৬৭	শ্রীময়ধর্মোহন বসু	
আনন্দময়ী	৩০২	পরিচালকের নিবেদন	১
স্বরলিপি	৪৬২	কুমারী মহামায়া মিত্র	
শ্রীপাচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়		স্বরলিপি	১৩২
স্বরলিপি	৭১, ২৮১	শ্রীমহেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	
শ্রীমতী পাকুলপ্রভা দাশগুপ্তা		স্বরলিপি	১৭৩
গান	১৮৭, ৪৪৭		

কুমারী মেধা বহু		শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদার	
গান	২১৮	স্বরলিপি	৩১৫
শ্রীমিলনময় মুখোপাধ্যায়		শ্রীশৈলেন্দ্রনাথ দত্ত	
স্বরলিপি	৪৩২	স্বরলিপি	২৭৭
শ্রীমদনমোহন সাহা		আখৌরী সুরধন্যরায়ণ বি, এ	
গৎ	৪৮২	আভোগী	১৮
শ্রীমধুসূদন চট্টোপাধ্যায়		শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়	
গান	৫৬০	রাগরাগিণীর প্রভেদ-তত্ত্ব	৫১
শ্রীধামিনীকান্ত সেন		স্বরলিপি	২৭২
প্রাচ্য ও প্রতীচ্য সঙ্গীতকলা	২১	ঝুমুর সঙ্গীত	৪৭২
কুমারী রেখা চট্টোপাধ্যায়		শ্রীসতীশচন্দ্র দত্ত (দানোবাবু)	
স্বরলিপি	১০৮	স্বরলিপি	৫৮, ৬০০
কুমারী রমা সরকার		শ্রীশ্রীশান্তকুমার লাহিড়ী	
স্বরলিপি	১১৫	স্বরলিপি	৮৪
শ্রীরমেন্দ্রনারায়ণ চৌধুরী		শ্রীসুরেন্দ্রলাল দাস	
গান	১৪৭	ঐকতানিক গৎ	
শ্রীরমণীমোহন পাল		সম্পাদকীয়	
কীর্তন	১৫১, ১৮৪	পুস্তক পরিচয়	২২, ১৫৫, ৩০৪, ৩৫২,
শ্রীখোল বাদ্য	২৪১, ২২২, ৩৩৬, ৩৬২,		৩২৮, ৪৪২, ৫৪৫, ৫২৪
	৪৩৩, ৫১৭, ৫৬৭, ৬২৪	সংবাদ	২৬, ১৫৫, ২১০, ২৫৮, ৩০৬, ৩৫৪,
শ্রীরামেশ্বর চক্রবর্তী			৪০৪, ৪৫১, ৪৯৭, ৫৪৬, ৫৯৫, ৬৪৩
রস এবং নৃত্যে রসস্থিতি	১৭৬	৬রী বিজয়া	৩৫৭
ভাব-বিকল্প	৪৭২, ৫১৩	সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়.....কথা।	৫৮৮, ৬৩৮
শ্রীরাধিকামোহন মৈত্র		শ্রীসঞ্জয়কুমার পাঠক	
স্বরোদের গৎ	১৮৮	স্বরলিপি	২২২
শ্রীরতন চট্টোপাধ্যায়		রামকৈলী	৫১০
স্বরলিপি	২০৮	শ্রীসত্য চৌধুরী	
শ্রীরাধারমণ চৌধুরী		স্বরলিপি	২৮২
সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত বঙ্কিমবিহারী ঘোড়াই	২৬১	শ্রীশ্রীলকুমার দাস	
শ্রীমতী রমলা ঘোষ		গান	৫১২, ৬১২
স্বরলিপি	৩৬৩	শ্রীশ্রীশান্তকুমার দাশগুপ্ত	
শ্রীরণজিৎকুমার দে		গান	৫৭৭
স্বর ও ছন্দ	৩৭৬	শ্রীশ্রীজিত রায়	
স্বর্গীয়া লক্ষ্মীসোণা দত্ত		গান	৫২০
গান	৩১	শ্রীশ্রীদীপক চক্রবর্তী	
শ্রীশান্তিদেব ঘোষ		স্বরলিপি	৬১২
“তাসের দেশে”র গান	৪	শ্রীহরিনারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায়	
শ্রীশরদিন্দু ভট্টাচার্য্য		ক্লপদ (স্বরলিপি)	৭, ১২০
গান	৬০	শ্রীহিমাংশুভূষণ সেনগুপ্ত	
শ্রীশ্রামাদাস মুখোপাধ্যায়		গান	৪২
সঙ্গীতাচার্য্য ও কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়	২৭	শ্রীহেমন্তকুমার মুখোপাধ্যায়	
শ্রীশৈলেশ কুমার দত্তগুপ্ত		স্বরলিপি	৬৫, ২১২, ৩২০
স্বরলিপি	১১১	শ্রীহিমাংশুকুমার দত্ত, স্বরসাগর	
শ্রীশশীকেশ্বর চট্টোপাধ্যায় বি, এ,		স্বরলিপি	৭৬
স্বরলিপি (কীর্তন)	৮২, ১৪০, ১৬০, ৩৭২		

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী		শ্রীহিমাংশুশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়	
পোস্ত বা পশতু তাল	১০৩	প্রাচীন স্বর ও গীত এবং অধুন।	
সরারী বাদ্য	২১৩	প্রচলিত স্বর ও সঙ্গীত	৩২৩, ৪২২
কয়েদ বা কৈদ সরারী তাল	৩৪২	শ্রীক্ষণপ্রভা ভাট্টা	
কারালকা সরারী তাল	৪৫৭	নৃত্যশিল্পে নারী	৪১
কর্ণাটকী সরারী তাল	৫০২	আচার্য্য ক্ষিতীন্দ্রনাথ ঠাকুর	
শ্রীহরিরচন বন্দ্যোপাধ্যায়		অনাহত নাদ	১৩২
গান	১৩২	শ্রীক্ষেমেন্দ্রমোহন ঠাকুর	
শ্রীহরেন্দ্রনাথ ঘটক		ঋগদ	২২৬
গান	১৫৪	শ্রীক্ষিতিশ দাশগুপ্ত	
শ্রীহরেন্দ্রনারায়ণ দাশ		স্বরলিপি	২৬৬
গান	১৭৫, ৪৭১		

চিত্রসূচী

টেনশাপ্ত

ভৈরবী (প্রাচীন চিত্র)—শ্রীঅঙ্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের
সৌজন্তে

সঙ্গীতনায়ক ৬রাধিকা প্রসাদ গোস্বামী
হংসনৃত্যে আনা পাবলোভা
কান্তিকেশ নৃত্যে উদয়শঙ্কর
ইন্দ্রনৃত্যে রামনারায়ণ
বলিঘীপের নৃত্যকুশলা শ্রীমতী রত্ন।
নৃত্যভঙ্গীতে কুমারী অমলা নন্দী
,, মেনকা
,, এষা বন্দ্যোপাধ্যায়
,, সাধনা বহু

কেনিয়া রমণী রণবিজয়ী পুরুষকে নৃত্যদ্বারা অভিনন্দিত
করিতেছে

নৃত্যভঙ্গীতে মঞ্জলিকা ভাট্টা
পাশ্চাত্য প্রভাবে আপানের নারীনৃত্য
সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়
সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী
শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী
শ্রীযুক্ত মন্থমোহন বহু
,, রাধাবল্লভ দাস

জ্যেষ্ঠ

সঙ্গীতাচার্য্য ৬কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়

আষাঢ়

সঙ্গীতবিশারদ ৬লালবিহারী পাঠক
ভেনাস মিউজিক ক্লাব

শ্রাবণ

কোরিয়ার পল্লীগায়িকা এক প্রকার
ঢোলক বাজাইয়া গান করিতেছে
নৃত্যভঙ্গীতে শ্রীশান্তিদেব ঘোষ
৬ঘাদবকুঞ্চ বহু

ভাদ্র

সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত বঙ্কিমবিহারী ঘোড়াই, বি-এ,
রবীন্দ্রনাথ
কীরিট রায়
উদয়শঙ্কর

আশ্বিন

শ্রীশ্রীভূগা (ত্রিবর্ণ)—শিল্পী : শ্রীত্ৰিভঙ্গ রায়
শ্রীযুক্ত রণজিৎ সরকার

কার্তিক

স্বামী অভেদানন্দজী
স্বামী অভেদানন্দজী
যবঘীপের নৃত্যশীলা
৬প্রতুল চ্যাটার্জী

অগ্রহায়ণ

পৌষ

শ্রীহরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়

মাঘ

শ্রীশ্রীভারতী

ফাল্গুন

৬জ্ঞানদা কান্ত লাহিড়ী চৌধুরী
:চৈত্র

৬রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য

শ্রীযুক্ত গিরিজা শঙ্কর চক্রবর্তী

,, বীরেন্দ্র কিশোর রায় চৌধুরী

৬৪৩

৬৪৩

স্বর্গীয় জ্যোতির্বিদ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের মতামুযায়ী আকার-মাত্রিক স্বরলিপি পদ্ধতি ও চিহ্নের সংক্ষিপ্ত ব্যাখ্যা

১। স, র, গ, ম, প, ধ, ন। এই সাতটি স্বর একত্রে মিলিত হইয়া একটা সপ্তক গঠিত হয়। এতদ্দেশীয় সঙ্গীতে সাধারণতঃ তিনটি সপ্তকের ব্যবহার আছে; যথা—উদারা (নিম্ন) মুদারা (মধ্যম) তারা (উচ্চ)। উদারা সপ্তকের চিহ্ন,—
স, র, গ, ম, প, ধ, ন। মুদারা সপ্তকের চিহ্ন,—স, র, গ, ম, প, ধ, ন। তারা সপ্তকের চিহ্ন—স', র', গ', ম', প', ধ' ন'।

২। উক্ত সাতটি স্বরের মধ্যে নিম্নলিখিত পাঁচটি স্বরে কোমল ও কড়ি, অর্থাৎ বিকৃত ভাব আছে। যথা—
কোমল র—ঋ; কোমল গ—ঋ; কোমল ধ—দ; কোমল ন—ণ; কড়ি ম—ঋ।

৩। স্বর উচ্চারণের সময় মাত্রা কাল-পরিমাণকে বলে। গান বিশেষে গতি দ্রুত, মধ্য, কিম্বা বিলম্বিত হইয়া থাকে। এক, দুই, তিন, চার এই কয়টি সংখ্যা উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে এক একটা করতালি দিয়া মাত্রার গতি স্থির করিয়া লওয়াই সহজ উপায়। ইহাকেই মাত্রার মধ্য গতি বলা যায়।

৪। মাত্রা—† (আকার) যথা :—সা একমাত্রা; সা -† দুই মাত্রা; সা -† -† তিন মাত্রা ইত্যাদি। দুইটি স্বর এক মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইলে, দুইটি স্বরাক্ষর যুক্ত হইয়া শেষ অক্ষরে আকার বসে, যথা :—সরা, গরা, ইত্যাদি। একরূপ স্থলে প্রতি স্বরটি অর্দ্ধ মাত্রা। এইরূপ একমাত্রার মধ্যে তিনটি স্বর উচ্চারিত হইলে, সরগা; প্রত্যেক স্বর এক তৃতীয়াংশ মাত্রা। এক মাত্রার মধ্যে চারটি স্বর উচ্চারিত হইলে সরগমা প্রত্যেক স্বরটি সিকি মাত্রা। এইরূপ এক-মাত্রার মধ্যে যতগুলি স্বরই উচ্চারিত হউক না কেন, যথা সরগমপা, সরগমপধনা, ইত্যাদি; প্রত্যেক স্বর সমান অংশে বিভক্ত ইহাই বুঝিতে হইবে।

৫। অর্দ্ধমাত্রার বিশেষ চিহ্ন=:; যথা—সা:, র: ইত্যাদি। কিন্তু সা: দেড়=মাত্রা, অর্থাৎ আকার একমাত্রা এবং বিসর্গ অর্দ্ধ মাত্রা,—উভয়ে মিলিয়া দেড় মাত্রা। সা:, র:—দুই মাত্রা। অর্থাৎ সা: দেড় মাত্রা, এবং র:—অর্দ্ধমাত্রা লইয়া দুই মাত্রা।

৬। সিকিমাত্রার বিশেষ চিহ্ন=০; যথা—সা০, র০ ইত্যাদি। কিন্তু সা০=পৌণে এক মাত্রা; অর্থাৎ বিসর্গ অর্দ্ধমাত্রা এবং শূন্য সিকি মাত্রা—উভয়ে মিলিয়া পৌণে একমাত্রা। সা০ র০=দেড়মাত্রা, অর্থাৎ সা০ সওয়া একমাত্রা এবং র০ সিকিমাত্রা উভয়ে মিলিয়া দেড়মাত্রা হইল। সা:০ র০ দুইমাত্রা।

৭। যখন কোন আয়ুসঙ্গিক স্বর কোন প্রধান স্বরকে স্পর্শ করিয়া যায়, তখন ক্ষুদ্র অক্ষরে এইরূপ লিখিতে হয়, —†—সরা, সা† ইত্যাদি। ইহাকে স্পর্শ স্বর বলা হয়।

৮। কতকগুলি মাত্রার সমষ্টির নাম তাল। তাল নানাবিধ যথা:—কাওয়ালী, একতালা, আড়াঠেকা, ঘৎ, ধামার ইত্যাদি। এই সকল তালের ভিন্ন ভিন্ন বিভাগ। আছে যে সকল তাল সমভাগে বিভক্ত তাহার সমপদী যথা :—কাওয়ালী, একতালা, চোতাল ইত্যাদি। এবং যে সকল তালের ভাগ সমান নহে তাহার বিষম-পদী যথা :—ঘৎ, ধামার ইত্যাদি। তাল সমূহ ভিন্ন ভিন্ন ভাগে বিভক্ত হইয়া ১, ২, ৩, ৪, ৫, ইত্যাদি সংখ্যা চিহ্নিত হইয়া থাকে। প্রত্যেক ভাগেই একটা করিয়া সম এবং এক দুই কিম্বা ততোধিক ফাঁক আছে। “০” চিহ্নিত “ফাঁক” এবং যে সংখ্যার শিরোনদেশে রেফ্ চিহ্ন থাকে তাহাই “সম”। প্রত্যেক তাল-বিভাগেই এমন একটা স্থান আছে যেখানে বিশেষ একটা ঝোঁক পড়ে যেখানে ঐ ঝোঁকটি পড়ে সেই স্থানটিকেই “সম” কহে।

৯। প্রতি তাল-বিভাগের পর এইরূপ “†” ছেদ চিহ্ন বসে; এবং তালের এক আওর্দা অথবা ফের পূর্ণ হইলে “†” স্তম্ভ চিহ্ন বসে।

১০। আস্থায়ীর প্রারম্ভে, যেখান হইতে রীতিমত তাল আরম্ভ হয় সেইখানেও প্রত্যেক কলির শেষে এইরূপ “II” যুগল স্তম্ভ চিহ্ন বসে এবং যেখানে গান ও গৎ এককালীন শেষ হয় সেইখানে এইরূপ “III” দুই জোড় স্তম্ভ চিহ্ন

বসে। আস্থায়ীর আরম্ভে এইরূপ যুগল স্তম্ভ চিহ্নের বাহিরে গান ও গতের যে অংশটুকু লিখিত হয়, তাহা কেবল গান ও গৎ ধরিবার সময় একবার মাত্র গাহিতে হয়, উহা আর দ্বিতীয় বার গাহিতে হয় না। কারণ প্রত্যেক কলির শেষে ঐ অংশটুকু “ ” এইরূপ কোটেশন চিহ্নের মধ্যে পুনঃ পুনঃ লিখিত হইয়া থাকে।

১১। { } —পুনরাবৃত্তির চিহ্ন যথা :—{ সা

রা গা মা } অর্থাৎ এই অংশ দুইবার আবৃত্তি করিতে হইবে।

১২। (— পুনরাবৃত্তি লক্ষ্যনের চিহ্ন যথা :—

{ সা রা (গা মা) পা শা } । অর্থাৎ সা রা

গা মা পা শা এই অংশ দ্বিতীয়বার আবৃত্তি করিবার সময়

সা রা-র পর (গা মা) এই অংশ লক্ষণ করিয়া তাহার

পর একেবারে “ পা শা ” এই অংশ ধরিতে হইবে।

১৩। পুনরাবৃত্তিকালে যে স্থানে স্বরের পরিবর্তন ঘটে, সেই স্থলে পরিবর্তিত স্বর পূর্ব স্বরের মাথার উপর এইরূপ

[রা গা মা] ব্রাকেটের মধ্যে স্থাপিত হয় যথা—

সা রা গা । কোন একটা কলি শেষ করিয়া আস্থায়ীতে ফিরিয়া যাইবার সময় যখন আস্থায়ীর কোন কোন স্বরের পরিবর্তন হয়, তখন পরিবর্তিত স্বর পূর্বোক্তরূপে এইরূপ

ব্রাকেটের মধ্যে লিখিত হয়, এই কলির শেষে যে এইরূপ “ I I ” স্তম্ভ চিহ্ন থাকে, উহার মধ্যেও এইরূপ ব্রাকেট

চিহ্ন বসে; যথা :—“ [] ” ইহাতে এই বুঝায় যে আস্থায়ীতে গিয়াই কোন পরিবর্তিত স্বর গাহিতে হইবে।

১৪। সাধারণতঃ যুক্তস্বরগুলি গড়ানে ভাবেই উচ্চারিত হয়; যদি কোন স্থানে উহার প্রত্যেক স্বর পৃথক করিয়া উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে ঐসকল স্বরের শিরোদেশে

• • • •

বিন্দু চিহ্ন দেওয়া থাকে। যথা :—স র গ ম । কোন এক স্বর যখন আর এক স্বরে বিশেষ রূপে গড়াইয়া যায় তখন স্বরের নীচে এইরূপ — চিহ্ন থাকে, যথা —ন পা, ইহাকে মিড় বলে।

১৫। স্বরবর্ণ অবলম্বনে স্বরের টান চলে, তাহাকে “আংশ” বলে। আংশের চিহ্ন স্বরাক্ষরগুলির মধ্যে ছোট ছোট কসি অর্থাৎ হাইফেন থাকে। যখন স্বরের নীচে অক্ষর না থাকে তখন স্বরগুলির মধ্যে হাইফেন চিহ্ন বসে; এবং গানের পস্থিতে শূন্য (•) চিহ্ন দেওয়া হয়; যথা সা -া -া -া

তু ০ ০ ০

অথবা সা-রা-গা-মা ইত্যাদি।

তু ০ ০ ০

১৬। স্বরের কণিক নিম্নকৃত্তার নাম বিরাম। বিরামের চিহ্ন হাইফেন (-) বর্জিত আকার যথা :— I I I I যে স্থানে হাইফেন বর্জিত এইরূপ “ I ” মাত্রা চিহ্ন যতগুলি থাকিবে সেই স্থলে সেই কয়মাত্রা ধামিয়া আবার তাহার পরবর্তী স্বর অমুসারে গাহিতে হইবে। এরূপ স্থলে স্বরের বিরাম হয় কিন্তু মাত্রার গতির বিরাম হয় না।

১৭। আস্থায়ীর যে পর্য্যন্ত গাহিয়া অপর কোন কলি, আরম্ভ করিতে হয়, সেই স্থানের শিরোদেশে “ I ” যুগল দাঁড়ি চিহ্ন দেওয়া হয়। যথা :—সা রা গা মা

১৮। একই রকম স্বরের দুই কিম্বা ততোধিক কলি থাকিলে কেবলমাত্র প্রথম কলিতে (এখানে ‘কলি’ অর্থে স্বরের স্বরলিপি কলি, না গানের কথা অর্থাৎ বাণীর কলি তাহা স্পষ্ট বুঝা যাইতেছে না)। স্বর, তাল, মাত্রা ইত্যাদি বসাইয়া অপর কলিগুলি ৭ কথা না স্বর তাহার নিম্নে যথাক্রমে লিপিত হইয়া থাকে। এবং উহাতে (১) (২) (৩) ইত্যাদি এইরূপ চিহ্ন দেওয়া হয়।

১৯। অন্তরা গাহিবার পর যে রূপে আস্থায়ীতে ফিরিয়া যাইতে হয়, সঙ্কারী গাহিবার পর আর সেরূপে আস্থায়ীতে ফিরিয়া যাইতে হয় না; সঙ্কারীর পরে আভোগ গাহিয়া শেষে আস্থায়ীতে ফিরিয়া যাইতে হয়। এইজন্য সঙ্কারীর শেষে আর কোন স্তম্ভ চিহ্ন না দিয়া একেবারেই আভোগের শেষে এইরূপ “ I I দুই ঘোড় স্তম্ভ চিহ্ন দেওয়া হয়। I I

২০। ছন্দঘটিত যে কোন শ্লোক অথবা কবিতা হউক না কেন, সকলেরই যেমন চারিটা করিয়া চরণ থাকে তেমনি গানেরও প্রায় চারিটা করিয়া চরণ থাকে অথবা কলি থাকে। প্রথম যে কলিটা থাকে তাহার নাম আস্থায়ী, দ্বিতীয় কলির নাম অন্তরা, তৃতীয় কলির নাম সঙ্কারী এবং চতুর্থ কলির নাম আভোগ।



ভৈরবী

শিবুজ অক্টোবর গঙ্গোপাধ্যায় মহাশয়ের সৌজন্যে



১৬শ বর্ষ } বৈশাখ, ১৩৪৬ সাল { ১ম সংখ্যা

পরিচালকের নিবেদন

ভগবানের পরম আশীর্বাদে ও সহৃদয় পাঠক পাঠিকার আন্তরিক শুভেচ্ছায় সঙ্গীত-বিজ্ঞান প্রবেশিকা আজ ষোড়শ বর্ষে পদার্পণ করিল। শাস্ত্রমতানুসারে সে আজ কৈশোর সীমা অতিক্রম করিয়া যৌবনের জয়যাত্রা আরম্ভ করিল। এই যাত্রার প্রারম্ভে সে পাঠকপাঠিকা, গ্রাহক ও অনুগ্রাহকবর্গকে সর্বাস্তঃকরণে অভিবাদন করিতেছে ও তাঁহাদের আশীর্বাদ ভিক্ষা করিতেছে।

এই সুদীর্ঘ ষোড়শ বর্ষের পশ্চাতে ইহার যে বিচিত্র ইতিহাস রহিয়াছে তাহা আশা করি বাংলার—তথা ভারতের—সঙ্গীতানুরাগী শ্রুতীযুগের অবিদিত নহে। সে আজ প্রায় চল্লিশ বৎসর পূর্বের কথা, যখন বঙ্গদেশে সঙ্গীত বিষয়ক একখানি পত্রিকা পরিচালনার প্রথম পরিকল্পনা হয় এবং তদনুসারে ১৩০৮ সালে আশ্বিন মাসে পূজনীয় মনীষী স্বর্গত জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় “সঙ্গীত প্রকাশিকা” নামক একখানি পত্রিকা প্রকাশ করেন। কিন্তু পত্রিকাখানি মাত্র নয় বৎসর স্থায়ী হইয়া ১৩১৭ সালে বোধ হয় যথেষ্ট সহানুভূতির অভাবে, লোপ প্রাপ্ত হয়। তাহার পর দ্বিতীয় প্রচেষ্টা হয় ১৩২০ সালে। ঐ বৎসর আশ্বিন মাসে স্বর্গীয়া প্রতিভা দেবী ও ত্রীযুক্তা ইন্দিরা দেবীর সম্পাদকতায় “আনন্দ সঙ্গীত

পত্রিকা” নামক একখানি পত্রিকা প্রথম আত্মপ্রকাশ করে। কিন্তু তাহাও মাত্র দশ বৎসর জীবিত থাকিয়া কৈশোরের প্রারম্ভেই অন্তর্হিত হয়। সঙ্গীত শাস্ত্রের উন্নতিকল্পে এই সকল প্রচেষ্টার জন্ত বঙ্গদেশ চিরতরে ঠাকুর বংশের নিকট অপরিশোধ্য ঋণে আবদ্ধ হইয়া রহিয়াছে। কিন্তু দুঃখের বিষয়, তাঁহাদের অভিজ্ঞতা তখন ইহাই প্রতিপন্ন করিয়াছিল যে, বঙ্গদেশে কেবলমাত্র সঙ্গীত বা শিল্প বিষয়ক কোনো পত্রিকা দীর্ঘজীবী হওয়া সম্ভব নহে।

তাহার পর আসিল ১৩৩১ সাল। সেই বৎসর শুভ বৈশাখ মাসে পূজনীয় সঙ্গীতনায়ক ৮রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী মহাশয়ের অনুপ্রেরণায় বঙ্কুবর আর, বি, দাস মহাশয় এ দেশে সঙ্গীত বিজ্ঞান বিষয়ক পত্রিকার অভাব বিশেষভাবে অনুভব করিয়া সঙ্গীত শিক্ষা ও সঙ্গীতানুরাগের সম্যক বিস্তৃতির জন্ত “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা” নামে এই পত্রিকাটি রূপদক্ষ স্বর্গীয় শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের সম্পাদনায় প্রথম প্রকাশ করেন। কিন্তু তৎকালে ইহার কলেবর ছিল একটি অতি সাধারণ বিজ্ঞাপন-তালিকার স্থায়। বাহা হউক, ক্রমশঃ যখন সঙ্গীতকলার প্রসার ও প্রতিপত্তি নানা দিকে বাড়িয়া উঠিল, তখন ইহার সর্বতোমুখী প্রয়োজনীয়তা ও উপকারিতা ইহাকে ক্ষুদ্র কলেবরে আবদ্ধ থাকিতে দিল না। ফলে ইহাকে অধিকতর পুষ্ট কলেবরে সাধারণের নিকট উপস্থাপিত করা হইল।

কিন্তু কয়েক বৎসর পরে অনেকে এই অভিমত প্রকাশ করিতে লাগিলেন যে, সঙ্গীতানুশীলনের সহিত সাহিত্যালোচনারও ব্যবস্থা করিতে না পারিলে পত্রিকাখানি যথেষ্ট পরিমাণে জনপ্রিয় হইবে না। এই অভিমত অনুসারে পত্রিকাটির কিয়দংশ সাহিত্যালোচনার জন্ত রক্ষিত হইল এবং আমার পরম স্নেহভাজন ডাঃ শ্রীমান্ কালিদাস নাগ এম্-এ, ডি-লিট্ (প্যারিস) এই বিভাগের সম্পাদনার ভার গ্রহণ করিলেন। তাহার পর কিয়ৎকাল ধরিয়া সাহিত্য-বিষয়ক অনেক প্রবন্ধও ইহাতে প্রকাশিত হইয়াছিল, কিন্তু ক্রমে দেখা গেল যে, কোনো একটি নির্দিষ্ট বিষয়কে ছুই ভাগে বিভক্ত করিলে ঠিক সমতাল বজায় রাখা পরিচালক ও প্রকাশকের পক্ষে অসমসাধ্য হয় এবং তাহাতে কোনো একটি নির্দিষ্ট উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য সিদ্ধ হয় না। অনেক বিজ্ঞ ব্যক্তিও এরূপভাবে লক্ষ্যভ্রষ্ট হওয়ার জন্ত আমাদের নিকট অনুরোধ করিলেন। সুতরাং সাহিত্য ও সঙ্গীতের মধ্যে কিয়ৎপরিমাণে সম্বন্ধ থাকিলেও আমরা আমাদের সাহিত্য বিভাগ ১৩৩৬ সাল হইতে তুলিয়া দিতে বাধ্য হইলাম।

এই পত্রিকাটি প্রসারের পথে আরও একটু অগ্রসর হয় ১৩৪০ সালে। এই বৎসর বঙ্গীয় শিক্ষা বিভাগের মাননীয় ডিরেক্টর বাহাদুর এই পত্রিকা সমগ্র বাংলার উচ্চ বালিকা বিদ্যালয় সমূহের পাঠাগারে রক্ষণের জন্ত অনুমোদন করেন। এই জন্ত ডিরেক্টর বাহাদুরের নিকট আমরা কৃতজ্ঞ হইয়া আছি। সম্প্রতি কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় সঙ্গীতকে শিক্ষার একটি অঙ্গ বলিয়া স্থির করায় আমাদের

পত্রিকাটির প্রয়োজনীয়তা অধিকতর বৃদ্ধি পাইয়াছে তাহা বলা বাহুল্য, কারণ বিশ্ববিদ্যালয় প্রবেশিকা পরীক্ষার জন্ত যে সব রাগ রাগিনী ও তাল ইত্যাদি নির্দিষ্ট করিয়া দিয়াছেন তাহা কি ভাবে শিখিতে হইবে এবং কিভাবে এসব বিষয়ে পরীক্ষা গৃহীত হইবে তাহা স্পষ্ট করিয়া কোথাও বলা হয় নাই। এ অবস্থায় এই নূতন বিষয়ের পরিষ্কারিগণ সুনির্দিষ্ট নির্দেশের অভাব বোধ করিবেন সন্দেহ নাই। এই অভাব বিশেষ ভাবে অনুভব করিয়াই আমরা বিশ্ববিদ্যালয়ের ছাত্রী ও ছাত্রদিগের সাহায্যার্থে পত্রিকা মধ্যে একটি স্বতন্ত্র বিভাগ রাখিবার ব্যবস্থা করিয়াছি। আশা করি অচিরে ইহা বঙ্গীয় শিক্ষা বিভাগের ন্যায় বিশ্ববিদ্যালয়েরও অনুমোদন লাভ করিবে এবং দেশের প্রত্যেক বিদ্যালয় ইহার গ্রাহক শ্রেণীভুক্ত হইবেন।

এই পত্রিকা পরিচালন করিতে এ যাবৎ আমাদের বহু ক্ষতি ও বহু অর্থব্যয় স্বীকার করিতে হইয়াছে। কিন্তু এ দেশের সঙ্গীত-কলার উৎকর্ষ সাধনের জন্ত সে সকল ক্ষতি আমরা এতকাল নীরবে সহ্য করিয়া আসিয়াছি। আশা করি, এইবার ভগবান আমাদের প্রতি মুখ তুলিয়া চাহিবেন এবং তাঁহার কৃপায় গ্রাহক অনুগ্রাহকবর্গের উপযুক্ত সহানুভূতি পাইয়া আমাদের সকল শ্রম, সকল ব্যয়, সকল ক্ষতি সার্থক হইবে।

পরিশেষে দেশবাসী সঙ্গীতানুরাগী সুধীমণ্ডলীকে আমাদের এই পত্রিকার প্রতি অধিকতর সহানুভূতি প্রদর্শনের জন্ত প্রার্থনা করিতেছি। আনন্দের বিষয়, আমাদের বর্তমান সুরোগ্য সম্পাদকদ্বয়—সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় ও সঙ্গীত বিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়—ইহার উত্তরোত্তর উন্নতির জন্ত পূর্বেরই ন্যায় চেষ্টা করিতেছেন। তাঁহাদের মত সুদক্ষ কণ্ঠধার পাইয়া আমরা প্রকৃতই ধন্য হইয়াছি। এতদ্বিলম্বিত ময়মনসিংহ গৌরীপুরের কুমার ভারতের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ সঙ্গীতসাধক শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায় চৌধুরী বি-এ, এম এল-এ মহাশয় বর্তমান বর্ষ হইতে পত্রিকার অগ্রতম সম্পাদক পদে বৃত্ত হইয়া আমাদের বিশেষরূপে গৌরবাঘিত করিয়াছেন। এজন্য আমরা তাঁহার নিকট পরম কৃতজ্ঞ। তাঁহার সূচিস্থিত নিবন্ধসমূহ সাধারণের দৃষ্টি বিশেষভাবে আকর্ষণ করিবে তাহাতে সন্দেহ নাই। তদ্বিলম্বিত তাঁহার সম্পাদনায় পত্রিকার মর্যাদা যেরূপ বৃদ্ধি পাইবে তাহাতে লেখকগণের সাহায্যও আমরা আরও সূচুরূপে পাইব বলিয়া আশা করি। এক্ষণে ভগবানের কৃপায় সমগ্র জাতির কল্যাণ এই পত্রিকার স্থির লক্ষ্য হউক, ইহাই আমাদের একান্ত প্রার্থনা।

শ্রীমন্মথমোহন বসু

“তাসের দেশ”-এর গান

বাঁধ ভেঙ্গে দাও, বাঁধ ভেঙ্গে দাও
বাঁধ ভেঙ্গে দাও ।

বন্দী প্রাণ মম হোক উধাও ॥
শুকনো গাঙে আশুক
জীবনের বহুতার উদ্দাম কৌতুক ;
ভাঙ্গনের জয়গান গাও ॥

জীর্ণ পুরাতন যাক ভেসে যাক
যাক ভেসে যাক যাক ভেসে যাক ।
আমরা শুনেছি ঐ
মাইভঃ মাইভঃ মাইভঃ
কোন নূতনেরি ডাক ।

ভয় করি না অজ্ঞানারে
রুদ্ধ তাহারি দ্বারে
হৃদ্ধার বেগে ধাও ॥

কথা ও সুর—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

স্বরলিপি—শান্তিদেব ঘোষ

১।	গা	-মা	-পা	-ধা		-না	-সাঁ	-রাঁ	-গাঁ	।	র'সাঁ	-াঁ	-াঁ	-াঁ		-াঁ	-াঁ	-াঁ	-াঁ	I
	ভা	০	০	০		০	০	০	০		ঙো	০	০	০		০	০	০	০	
	সাঁ	-াঁ	-সাঁ	সাঁ		সাঁ	-াঁ	না	না	I	না	-াঁ	-না	না		না	-াঁ	ধা	-াঁ	I
	বাঁ	০	ধ্	ভে		ভে	০	দা	ও		বাঁ	০	ধ্	ভে		ভে	০	দা	ও	
	ধা	-াঁ	-ধা	ধা		ধা	-াঁ	পা	-াঁ	I	গা	-মা	-পা	-ধা		-না	-সাঁ	-রাঁ	-গাঁ	I
	বাঁ	০	ধ্	ভে		ভে	০	দা	ও		ভা	০	০	০		০	০	০	০	
	সাঁ	-াঁ	-াঁ	-াঁ		-াঁ	-াঁ	-াঁ	-াঁ	I	স'গাঁ	-াঁ	গাঁ	-াঁ		গাঁ	-াঁ	গাঁ	-াঁ	I
	ঙো	০	০	০		০	০	০	০		শ	ক্	নো	০		গা	০	ঙে	০	

গপা -পা পা পা সপা -পা -পা -পা I গপা -পা পা পা গপা পা -া -া II
 যা ক্ ভে সে যা ক্ ০ ০ যা ক্ ভে সে যা ক্ ০ ০

I। গাঁ -গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ -াঁ গাঁ -াঁ I গাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ গাঁ -াঁ I	
আ ম্ রা ও নে ০ ছি ০ ঐ ০ ০ ০ ০ ০ মা ০	
গাঁ -পাঁ পাঁ -াঁ পাঁ -াঁ মাঁ -াঁ I গাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I	
ভৈ ০ মা ০ ভৈ ০ না ০ ভৈ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০	
গাঁ -গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ -াঁ রাঁ -াঁ I সাঁ -সাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I	
কো ন্ ন্ ত নে ০ রি ০ ডা ক্ ০ ০ ০ ০ ০ ০	
গাঁ -পাঁ পাঁ পাঁ পাঁ -াঁ পাঁ পাঁ I পাঁ -াঁ পাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I	
ভ য্ ক রি না ০ অ জা না ০ রে ০ ০ ০ ০ ০	
না -না না না খনা -াঁ ধা -াঁ I পধা -াঁ ধা -পা -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I	
ক্ দ্ ধ তা হা ০ রি ০ ষা ০ রে ০ ০ ০ ০ ০	
গাঁ -গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ -াঁ রাঁ -াঁ I রাঁ -সাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ II	
হ্ ব্ দা র বে ০ গে ০ ধা ও ০ ০ ০ ০ ০ ০	

গান

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

আকাশে জাগিছে চাঁদ
আমি জাগি বাতায়নে
তৃষিত হৃদয় কাঁদে
নিদ্ নাহি ছ'নয়নে।
চামেলি হেনার বনে
মদির সুরভি সনে
একটি নিশাস মোর
মিশে যায় ভুলয়নে।

ব্যাকুল মিনতি মোর
যাধারে নিয়ত চায়
তারি এ গানের ডালি
বেদনাতে মুরছায়।
শুভ্র ছয়ার পাশে
ভুলিয়া যদি সে আসে,
ধূলায় লুটাবে মালা
আমি রব অকারণে।

ক্ৰপদ

মনোহর (বিচিত্র রাগ)—ঝাঁপতাল

বিজ্ঞামে বিকট নাদ শাস্ত্রমে বিকট জ্ঞায় গঢ়মে বিকট লঙ্ক দেব বিকট হর জানিয়ে । ১

পশু বনমে বিকট সিংহ মুনিবনে বিকট দুর্বাসা মণিনিমে বিকট কৌস্তভ ভূতন বিকট অগ্নি মানিয়ে । ২

পঙ্কিমে বিকট গরুড় উদধি বিকট ধারোদিক অবতার বিকট নরসিংহ গীত বিকট সঙ্গীত জানিয়ে । ৩

কহত কবি তান বরস সুর বিকট নাভি গায়ন তান বিকট তানসেন যাকো সুযশ বখানিয়ে ॥ ৪

স্বরলিপি—সঙ্গীতবিদ্যারদ শ্রীহরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়

আস্থারী

II	মঁ	-মঁ	রঁ	-রঁ	রঁ	সঁ	সঁ	সঁ	-সঁ	সঁ	I
	বি	০	জা	০	মে	বিক	ট	না	০	দ	
	সঁ	-সঁ	রঁ	রঁ	-রঁ	মঁ	মঁ	ধঁ	ধঁ	-ধঁ	I
	শা	স্	জ	মে	০	বিক	ট	জা	য	০	
	মঁ	মঁ	ধঁ	-ধঁ	-ধঁ	রঁ	সঁ	রঁ	-রঁ	সঁ	I
	গ	ঢ	মে	০	c	বিক	ট	লং	০	ক	
	সঁ	সঁ	ধঁ	ধঁ	ধঁ	মঁ	মঁ	রঁ	রঁ	সঁ	II
	দে	ব	বি	ক	ট	হ	র	জা	নি	ঘে	(১)

অস্তুরী

II	সা	মা	না	না	না	সসা	সা	সা	-সা	সা	I
	প	ভ	ব	ন	মে	বিক	ট	সিং	০	হ	
	গা	গা	সা	সা	-সা	ননা	না	পা	পা	পা	I
	ম্	নি	ন	মে	০	বিক	ট	হু	কা	সা	
	গা	গগা	পা	-পা	-পা	ননা	না	সা	সা	সা	I
	ম	ণিন	মে	০	০	বিক	ট	কৌ	স্ত	ভ	
	গগা	গা	সা	সা	সা	নঁ	নঁ	পঁ	গঁ	সঁ	II
	ভূত	ন	বি	ক	ট	অ	ঘি	মা	নি	ঘে	(২)

সঙ্গারী

সা	-রা	মা	-গা	পা	মা	ধধা	সা	না	পা	I
প	ন	ছি	০	মে	গ	ঝড়	বি	ক	ট	

গা	গা	পপা	পা	পা	না	না	ধা	ধা	-ধা	I
উ	দ	ধি বি	ক	ট	ধা	য়ে	দি	ক	০	

মা	মা	রা	-রা	রা	সা	রমা	গপা	না	সা	I
অ	ব	তা	০	র	বি	কট	ন র	সিং	হ	

না	না	ধা	ধা	ধা	মা	মা	রা	রা	সা	II
গী	ত	বি	ক	ট	সঙ্গী	ত	জা	নি	য়ে	(৩)

আভোগ

II	রা	মা	ধা	পা	না	সা	সা	সা	সা	I
	ক	হ	ত	ক	বি	তা	ন	ব	র	স

সা	সা	ধা	ধা	ধা	মা	মা	রা	রা	সা	I
স্ব	র	বি	ক	ট	না	ভি	গা	য়	ন	

সা	না	মা	গা	পা	না	ধা	সা	-সা	সা	I
তা	ন	বি	ক	ট	তা	ন	সে	০	ন	

না	পা	ধা	মা	রা	-গা	পা	মা	রা	সা	II
যা	কো	স্ব	য	শ	০	ব	ধা	নি	য়ে	(৪)

কবির গান

রায় বাহাদুর শ্রীখগেন্দ্রনাথ মিত্র এম্. এ.

আমাদের এই বাংলাদেশে কত রকমের যে গান আছে, আমরা অনেকেই তাহার খবর রাখি না। বৈঠকী বা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকে যাহারা একমাত্র সঙ্গীত বলিয়া মনে করেন এবং অগ্রান্ত্র সঙ্গীত রীতিকে যাহারা ধর্মবোঝার মধ্যে গণ্য করেন না, তাঁহাদের কথা স্বতন্ত্র। কিন্তু সঙ্গীত মাঝেই যাহাদের উদার দৃষ্টি আছে, তাঁহারাও বাংলা মাঝের প্রাণের স্পর্শ যে সকল সঙ্গীতে আছে বা ছিল, তাহার সন্ধান রাখিতে চেষ্টা করেন না। আমাদের দেশের ‘বাতাস গীতিগন্ধে ভরা’। একবার পল্লীসঙ্গীতের প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই এ কথা যথার্থ্য প্রতিপন্ন হইবে। আমাদের পল্লীর নরনারীরা বৈঠকী সঙ্গীতের আবহাওয়ায় বদ্ধিত হয় না। তাহারা বর্তমান ইংরেজি চণ্ডে, নাচের সুরে গান গাহিতেও অভ্যস্ত হয় না। এ সকল সঙ্গীত তাহাদের সুস্থ সবল সরল চিন্তে আনন্দের খোরাক যোগাইতে পারে না। পল্লীগ্রামের সঙ্গীত কিরূপ ছিল, তাহা না জানিলে বাঙ্গালীর চিন্তের স্বাভাবিক প্রকৃতির সঙ্গে পরিচয় লাভ করা যায় না। রবি বাবুর প্রসাদে বাউলের সুর দুই একটি আমাদের পরিচয়ের কোঠায় পৌঁছিয়াছে, তাই আমরা বাউলের গান কত মিষ্ট, বুঝিতে পারিয়াছি। কিন্তু বাউল সুরের কত বৈচিত্র্য, কত ভঙ্গী যে আছে, তাহা সহরে বসিয়া আমরা জানিবার সুযোগ পাই না। মাঝরা যখন সারি গাহিয়া শ্রোতের টানে বা অহুকুল পবনে নোকা ভাসাইয়া দেয়, তখন তাহার মাধুর্য্য পল্লীর প্রাণে কি পুলক সঞ্চার করে, তাহা বর্ণনার অতীত। অথচ এই সারি গান কি, তাহা কতজনে জানে? রায়প্রসাদের সুর কত মিষ্ট হয়, তাহা দিলীপকুমার ও হাসি দেবীর ‘মন তুমি কৃষি কাজ না’ যাহারা শুনিয়াছেন,

তাঁহারা বলিতে পারিবেন। ঐ গানের পর আর গান জমানো কঠিন হইয়া পড়ে। মধুকানের (কিন্নর) ঢপ্ এখন আর শুনিতে পাই না। যশোহর জেলার পল্লীগায়ক এক অপূর্ব সুর সৃষ্টি করিয়া গিয়াছিলেন, এখন তাহা লোপ পাইতে বসিয়াছে। কিন্নর পরিবারের ছেলেমেয়েরা এক সঙ্গে দল করিয়া গাওনা করিত। পূজবধু হয়ত মূলগায়িকা, ঝাঙড়ী ননদ, যায়েরা দোহার। স্বামী হারমোনিয়ম, দেবর বেহালা ও স্বশুর হয়ত খোল বাজাইতেছে। এ দৃশ্য এখন আর দেখা যায় না। বাহিরের লোকের প্রবেশ এই দলে ছিল না। গায়ক বা বাদক অসুস্থ বা অক্ষম হইয়া পড়িলে ইহারা বায়না ফিরাইয়া দিত, বাহিরের লোক লইয়া দলপুষ্ট করিত না। কিন্নর পরিবারের মেয়েরা তেমন স্ত্রী হইত না। বটে, কিন্তু এমন চমৎকার সুরসম্পদ তাহাদের থাকিত, যাহা সত্যিই দুর্লভ।

কবির গানও লোপ পাইতে চলিয়াছে। কলিকাতায় হাফআখড়াই প্রভৃতি গান এক সময়ে সম্ভ্রান্ত সমাজে আদৃত হইত, তাহাতে কবিরা তৎক্ষণাৎ রচনা করিয়া গান করিতেন। পল্লী অঞ্চলে ছিল কবির গান। অনেক সময়ে নিরক্ষর কবি এই দলের অধিকারী হইতেন এবং উপস্থিত রচনার দ্বারা শ্রোতৃগণকে ঘণ্টার পর ঘণ্টা মুগ্ধ করিয়া রাখিতেন। এই সকল গানে উচ্চ কণ্ঠের প্রয়োজন। ২০ মাইল দূর হইতে গানের সুর শোনা যায়। যাহারা গান করে, তাহাদের কণ্ঠ উদার, মৃদার, তারাত্মক করিয়া ছুটে। কবির দলের দোহারদের মধ্যে কিছুদিন পূর্বেও অসাধারণ স্বরশক্তিশালী লোক দেখা যাইত। এত সুর তাহাদের কণ্ঠে আছে বলিয়াই তাহাদের সঙ্গে সঙ্গত হইত ঢোল ও কাঁশীতে—অর্থাৎ যাহা সানাইয়ের সঙ্গে

রোশনচৌকীতে বাজে। যাহারা কবির দলের গায়ক তাহাদের সাধারণ নাম দোহার। যিনি গান বাঁধেন, তাঁহাকে বলে অধিকারী। যেখানে দলপতি গান বাঁধিতে অক্ষম, সেখানে অগ্র বেতনভোগী ‘ওস্তাদ’ রাখা হইত। দলপতির নাম অধিকারী থাকিত। যিনি সেই সকল গান আসরে গিয়া গায়কদের বলিয়া বলিয়া দেন, তাঁহাকে বলে সরকার। ব্যাপারটি এইরূপ: দুই দলে পাজা (প্রতিযোগিতামূলক গান) হইতেছে। এক দল কোনও প্রশ্ন করিল গানের সুরে। অপর দলকে তাহার উত্তর গীত রচনা করিয়া তৎক্ষণাৎ দিতে হইবে। এক পক্ষের গান যখন চলিতেছে, তখন তাহা দূর হইতে শুনিয়া শুনিয়া অধিকারী বা ওস্তাদ মুখে মুখে গান রচনা করিলেন। অনেক সময় এই সকল ‘অধিকারী’ বা ওস্তাদ অদ্ভুত কবিত্বশক্তির অধিকারী হইতেন। তাঁহাদের মধ্যে সকলেই লেখাপড়া জানিতেন না। নিরক্ষর ওস্তাদরা মুখে মুখে গান বলিয়া যাইতেন, আর সরকার তাহা লিখিয়া লইতেন। পরে যখন তাঁহাদের দল আসরে নামিতেন, তখন সরকার কেরোসিনের ডিবা, অপর হস্তে খাতা, সুরজ সরকার একরূপ সুর করিয়াই উচ্চকণ্ঠে গানের কথাগুলি দোহারদের বলিয়া দিতেন। এই ভাবে গান নির্বাহিত হইত। প্রশ্ন বা তাহার উত্তর বা উত্তোর সমস্তই হিন্দুশাস্ত্র সম্বন্ধীয় হওয়া আবশ্যক। কিন্তু অধিকারীরা অনেক সময়ে মুসলমান বা নিয়ন্ত্রণের হিন্দু হইতেন। এষ্ট নিসাহেব পর্য্যন্ত কবির দলের অধিকারী হইয়াছিলেন। শ্রোতারা হিন্দু এবং মুসলমান—হিন্দুধর্মের কাহিনী শুনিয়া আনন্দ উপভোগ করিতেন এবং উল্লসিত চীৎকারে গায়কদের জয়পরাক্রম নির্ধারণ করিতেন। কোথায় গেল সেই দিন! এখন পাঠ্যপুস্তকে হিন্দুধর্মের কোনও কিছু প্রসঙ্গ থাকিলে, তাহা মুসলমান ভ্রাতৃগণের বিরক্তির কারণ হয়।

কবির দলের আর একটি অপরিহার্য অংশ ছিল ছড়াদার। কোনও ব্যক্তির কবিত্ব প্রতিভা না থাকিলে ছড়াদার হইতে পারিত না। ছড়া বা তর্জী উপস্থিত কবিতা রচনা। এক দল গান করিয়া শেষ করিলে সেই দলের ছড়াদার গানের মর্ম্ম সরল কবিতায় বলিয়া যাইত। সে কবিতাও সুরে বলা হইত। তখন দোহাররা ধূয়া টানিত, ঢোল বাঁশীও মুহু মুহু বাজিত। লোকের আর আনন্দের অবধি থাকিত না। ছড়াদারেরা যে সকল কবিতা বলিত, তাহাতে গালাগালি থাকিত প্রচুর এবং ক্রীলতার সীমাও সব সময়ে রক্ষিত হইত না। হিন্দুর দল মুসলমান বা ফিরিঙ্গি অধিকারীকে গালি দিতেছে এবং মুসলমান অধিকারী হিন্দুর দেবদেবী ইত্যাদি উল্লেখ করিয়া অকথা ভাষায় গালাগালি দিতেছে কিন্তু ইহাতে সৌহার্দ্যের অভাব হইত না। মুসলমানের গালাগালি হিন্দুমুসলমান নির্বিশেষে উপভোগ করিত এবং হিন্দুর গালাগালিতেও মাথা ফাটাফাটি হইত না, ইহা বাল্যকালে স্বচক্ষে দেখিয়াছি। আর আজ তেমন হইবার উপায় নাই! গানের মধ্য দিয়া, আমোদ প্রমোদের মধ্য দিয়া যে নিবিড় সম্বন্ধ স্থাপিত হয় তাহাই হয় অটুট। আর শত বক্তৃতায়ও তাহা হয় না। নেতাদিগের কূটবুদ্ধি:ত প্রসূত তর্কবিতর্কজালেও হয় না।

উপস্থিত বুদ্ধি ও প্রতিভার প্রয়োজন হইত বলিয়াই এই গানের নাম কবির গান হইয়াছিল। সার্থক নাম বটে। একরূপ কবিত্বশক্তির পরিচয় বা পরীক্ষা আর কোথায়ও দেখি নাই। বোধ হয় পৃথিবীর আর কোথায়ও নাই। কিন্তু সব সময়েই এই সকল গানে বা ছড়ায় প্রকৃত কবিত্ব থাকিত না। তাহা প্রত্যাশাও করা যায় না। এই জাতীয় কবিত্বে চমৎকারিত্ব আছে বটে; কিন্তু ইহা সাহিত্যে স্থান পাইবার দাবী করিতে পারে না। কিন্তু কবির গানে প্রাচীন কবিগণের রচিত স্মরণ

সুন্দর গানও থাকিত। অনেক সময়ে গায়কেরা সেই সকল গান করিতেন। ঐ গানের নাম 'বাকুটি'। এই বাকুটি গান যে সকল ওস্তাদ রচনা করিয়া গিয়াছেন, তাঁহারা বাস্তবিক কবি আখ্যা পাইবার উপযুক্ত। কবির গুরু হর ঠাকুর, ভোলা ময়রা, কাশীনাথ পাটনীর নাম প্রসিদ্ধ হইয়া আছে। ইহা ব্যতীত আরও কত অখ্যাতনামা কবি গান রচনা করিয়া গিয়াছেন, তাহার সংখ্যা নাই।

এই সকল কবির গান সাধারণতঃ দুই ভাগে বিভক্ত : সখী সম্বাদ এবং ভবানী বিষয়। সখী সংবাদে রাধাকৃষ্ণ লীলাই মুখ্য অবলম্বন। ভবানী বিষয়ে শক্তি বা দুর্গার প্রসঙ্গ থাকে। এ দুইয়ের মধ্যে সখী সংবাদই সমধিক প্রচলিত। তবে ভবানী বিষয়ও গভীর তত্ত্বজ্ঞানে সমৃদ্ধ। সখী সংবাদ যথা :

তুলি যুথী গাতি কুটরাজ বেলি
গন্ধরাজ আর কৃষ্ণকলি
নবকলি সন্ত বিকশিত ;
যাতে বনমালী হরষিত।

সাজায়ে রাই ফুলের বাসর,
আসবে বলে রসিক নাগর,
সেই আশাতে হয় যামিনী ভোর
হিতে হলো বিপরীত। ইত্যাদি।

ভবানী বিষয়ের একটু উদাহরণ দিই :—

করেছি দুর্গা পূজার বোধন অধিবাস
আমার এই দেহ বিষমূলে।
আমি প্রবর্তে করবো সপ্তমৌ
সাধন করবো অষ্টমৌ
সিদ্ধ হলে করবো মা নবমৌ
শেষে বার-দশরা করবো গিয়ে
শিব রাজাব সেই স্ত-মেছলে ॥
আমি করেছি দুর্গা পূজার বোধন অধিবাস
আমার এই দেহ-বিষমূলে।

বাঁকুড়া অঞ্চলে একরূপ রুমর গান ছিল বা আছে।
আমি কখনও শুনি নাই। যাহারা জানেন, তাঁহারা
জানাইলে ভাল হয়। আমি শুনিয়াছি যে উহা অনেকটা
কবির গানের মত, বিশেষতঃ অঙ্গীলতা অংশে।

গান

শ্রীমতী নমিতা মজুমদার

আপনার মনে জুবনে জুবনে

এ কী খেলা খেলো নিত্য

রেখে দাঁও করে ডেকে লও করে

কার সাথে তব নৃত্য।

আননে জড়িত হৃদয়-হরণ মাধুরী

তাই নিয়ে খেলো ক্ষণে ক্ষণে মেলো চাতুরী

কোন্ ধনে তব, হে নবীন-নব

ভরিছ নিখিল-চিন্তা ॥

এ-কী খেলা খেলো বিখে

কোন্ ধন কার কর আপনার

কোন ধন দাঁও নিঃস্ব

এ লীলার মাঝে রয়েছ কী সাজে-আপনি

সবারে কাঁদায়ে কাঁদন, নাবায়ে নাবনি

হে উদার নব, এই প্রেম তব

নিখিল-বোধন-চিন্তা ॥

স্বরলিপি

(ঠুমরী)

সিন্ধু খাস্তাজ—দাদরা

ফুলের মধুর গন্ধে আজি ভ্রমর নিকর গাজে,
কিবা সুন্দর সুদিন ফাঙনে সকল ভুবন সাজে ।
ফুল্ল মন সবার আজি নিরখি কুসুম রাজি,
ধন্য ধন্য বিভূর সৃজন অতুল ভাতি রাজে ॥

কথা ও সুর—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

স্বরলিপি—শ্রীমতী আশালতা বন্দ্যোপাধ্যায়

১' গা	গা	সা	০ গা	মা	পা	১' মগা	মা	জ্ঞা	০ রা	সা	রা
ফু	লে	র	ম	ধু	র	গ ০	০	ছে	আ	০	জি

১' রা	গা	ধা	০ পা	ধা	পা	১' রমা	পধা	মপা	০ মা	জ্ঞা	রা}
ভ্র	ম	র	নি	ক	র	গা ০	০ ০	০ ০	ছে	০	০

১' সা	রা	ধা	০ -১	ধা	ধা	১' গা	স' গা	গা	০ ধা	গা	ধা
কি	বা	সু	০	ন্দ	র	সু	দি	ন	ফা	ঙ	নে

১' পা	ধা	পা	০ মা	পা	মা	১' জ্ঞমা	জ্ঞরা	সা	০ রা	-১	-১
স	ক	ল	ভু	ব	ন	সা ০	০ ০	০	ছে	০	০

১ ^৮ মা	পা	পা	০ না	না	না	১ ^৮ সী	-	সী	০ সী	-	সী
কু	০	জ	ম	ন	স	বা	০	র	আ	০	জি
১ ^৮ ধা	সী	গা	০ ধা	ধা	গা	১ ^৮ পধা	গসী	গধা	০ গা	পা	-}
নি	র	ধি	কু	হ	ম	রা	০ ০	০ ০	০	জি	০
১ ^৮ গা	মা	মা	০ ধা	-	ধা	১ ^৮ গা	সী	গা	০ ধা	গা	ধা
ধ	০	জ	ধ	০	জ	বি	ভু	র	স্ব	জ	ন
১ ^৮ পা	ধা	পা	০ মা	পা	মা	১ ^৮ জমা	জরা	মা	০ রা	-	-
অ	তু	ল	ভা	০	তি	রা	০ ০ ০	০	জি	০	০

তান

- ১। ১^৮ গমা পধা গধা | ০ পমা জরা সরা |
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
- ২। ১^৮ সরা জমা পধা | ০ গসী রসী গধা | ১^৮ পমা পধা গধা | ০ পমা জরা সরা
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
- ৩। ১^৮ রসী গধা সগা | ০ ধপা গধা পমা | ১^৮ পধা গসী গধা | ০ পমা জরা সরা
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

অন্তরার তান

- ৪। ১^৮ মপা ধগা সী | ০ - - - | ১ ধগা স'রী জ'মী | ০ জ'রী স'গা ধপা
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

রাগ বিবোধ

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

ষষ্ঠাঙ্ক মূহুঃ ষড়জঃ কৈশিক্যর্থং পরাস্তরা সারী ।

মেরৌচ প্রতিসারি স্বর স্থিতিরিয়ং প্রমাণং হি ॥ ২৭

ষষ্ঠ সারীতে মূহু ষড়জ স্থাপিত হইবে। এতদ্ভিন্ন কৈশিকী নিষাদ প্রকাশের জন্ত শুদ্ধ নিষাদও মূহু ষড়জের মধ্যে অপেক্ষাকৃত নিষাদস্বরের নিকটে অপর একটি সারী স্থাপনা করিতে হইবে। বীণার এইরূপে স্থাপিত সারী হইল সাতটি। যেক্রমে প্রত্যেক সারীতে সারীতে চারিটি তন্ত্রীতে সপ সম রিধ রি মূহু প ইত্যাদি স্বর সমূহের স্থাপন প্রাচীন সঙ্গীতচার্য্যগণের অস্বীকৃত বা অপ্রমাণ নহে ॥ ২৭

সংবাদিনাং সমাজো রঞ্জনকারী ভবেদিত্তিষ্ঠায়াং ।

ধ্বনিতং নিঃশব্দাদিভিরহাপি সংবাদি সান্নিধ্যম্ ॥ ২৮

যাহারা পরম্পর সংবাদী বা এক কার্য্যকারী, তাহাদের সমাজ বা পরম্পর মিলিতরূপে অবস্থান কার্য্যসিদ্ধির অতুল বলিয়া লোকের রঞ্জনকারী হইয়া থাকে এই নিয়মে শাঙ্গদেব প্রমুখ গ্রন্থকারগণও সংবাদীস্বরের সান্নিধ্য বাদী স্বরের অতুলক হইয়া থাকে, ইহা স্মৃচনা করিয়াছেন।

সপ সম মুখ্যাঃ সংবাদিনঃ স্বরাঃ এক সংশ্রয়াঃ প্রায়ঃ ।

শ্রুতয়ো দ্বাদশবাহঃষ্ঠৌ তেবামস্ত্যর্থতঃ সন্তি ॥ ২৯

একটি মেক বা সারীর আশ্রয়ে যে স্বরগুলি অভিযুক্ত হয়, এমন সপ, সম, রিধ, রি মূহু প, প্রভৃতি প্রায়ই পরম্পর সংবাদী হইয়া থাকে, ইহাদের পরম্পর সংবাদী স্বর হওয়ার কারণ—ইহাদের মধ্যে দ্বাদশ বা অষ্ট শ্রুতির ব্যবধান রহিয়াছে। শাঙ্গদেব বলেন—শ্রুতয়ো দ্বাদশাষ্টৌ বা যমোরস্তর গোচরাঃ। মিথঃ সংবাদিনৌ তৌ স্তঃ। অর্থাৎ যে দুইটি স্বরের অন্তরালে বার বা আট শ্রুতির

ব্যবধান বিদ্যমান, তাহারা পরম্পর সংবাদী হইয়া থাকে।

এই নিয়মে নিম্নলিখিত স্বরগুলি পরম্পর সংবাদী হইয়া থাকে; যথা—

অহুমন্ত্র স ও অহুমন্ত্র প

পরম্পর বার শ্রুতি ও আট শ্রুতির ব্যবধানহেতু পরম্পর সংবাদী।

অহুমন্ত্র প ও মন্ত্র মধ্যম

পরম্পর আট ও বার শ্রুতির ব্যবধানহেতু পরম্পর সংবাদী।

এইরূপ—

প্রথম সারীতে—

অহুমন্ত্র স ও অহুমন্ত্র প

পরম্পর সংবাদী

অহুমন্ত্র প ও মন্ত্র স

" "

মন্ত্র স ও মন্ত্র ম

" "

অহুমন্ত্র ঋষভ ও অহুমন্ত্র ধ

" "

অহুমন্ত্র ধ ও মন্ত্র ঋষভ

" "

মন্ত্র ঋষভ ও মন্ত্র মূহু প

" "

দ্বিতীয় সারীতে—

অহুমন্ত্র গ ও অহুমন্ত্র নিষাদ

" "

অহুমন্ত্র গ ও মন্ত্র নিষাদ

" "

অহুমন্ত্র নিষাদ ও মন্ত্র গান্ধার

" "

তৃতীয় সারীতে—

অহুমন্ত্র সাধারণ গ ও অহুমন্ত্র

কৈশিকী নি

" "

চতুর্থ সারীতে—

অনুমন্ত্র মুহু ম ও অনুমন্ত্র মুহু স পরস্পর সংবাদী
 অনুমন্ত্র মুহু স ও মন্ত্রমুহু ম " "

পঞ্চম সারীতে—

অনুমন্ত্র ম ও মন্ত্র স " "
 মন্ত্র গ ও মন্ত্র নি " "

কিছু স্বভূতঃ সপমা নিয়ত শ্রুতিযোহপি কম্পিতা নো ভূ।
 বচ্মি ক্ষুটিমিহ হেতুং সারী তজ্জ্যোবিনা শ্লেষম্ ॥ ৩০
 অপর স্তরীয় তজ্জ্যোং দ্বিতীয় সায়ুর্কমগুরবোহপি সন্মঃ।
 তন্ত্রপঃ স্বভূতমধোচ স মধ্যমো স্বভূবো ॥ ৩১

(বীণাদণ্ডে মেরুর উপরিভাগে চারিটি তন্ত্রীতে স প স ম এই চারিটি স্বর প্রথমে রাখিয়া কোন স্বরগ্রাম স্থাপিত হইল, তাহার একটি কারণ বলা হইল—সপ সম এই চারিটি স্বর পরস্পর সংবাদী স্তরাত্মক রাগপ্রকাশরূপ এক কার্য-কারিতায় ইহাদের পরস্পর সান্নিধ্য উপযোগী হইয়া থাকে। এখন ইহার অপর কারণ বলা যাইতেছে—) সঙ্গীতশাস্ত্রের নির্দিষ্ট নিয়মে ‘স’ ‘প’ ও ‘ম’ এই তিনটি স্বর স্ব স্ব চরম শ্রুতিতে স্বাভাবিক রূপে স্বয়ংই অভিব্যক্ত হইয়া এই স্বরগুলি যে স্বয়ং অভিব্যক্ত হয় ইহা কল্পিত নহে। স্বর সমূহ যে স্বতঃই প্রকাশিত হয় এ বিষয়ে পরিস্ফুট হেতু বলা যাইতেছে মেরুর উপরিস্থিত চারিটি তন্ত্রীর মধ্যে চতুর্থ তন্ত্রীতে (মাত্র মধ্যম স্বরের প্রকাশক তন্ত্রীতে) মন্ত্র পঞ্চম স্বরের প্রকাশক দ্বিতীয় সারীর উপরিভাগে সারী ও তন্ত্রীর সংঘর্ষণ না করিলেও মন্ত্র পঞ্চমের তুল্য অপর আর একটি স্বেচ্ছধ্বনি শ্রুতিগোচর হইয়া থাকে। এই জগ্গই বলিতেছিলাম মন্ত্র পঞ্চম একটি স্বতঃ স্ফূর্ত বা স্বভূত, স্বর। এইরূপ মধ্যস্থানের ‘ষড়জ’ ও মধ্যম স্বর ও স্বয়ং প্রকাশমান স্বর ॥ ৩০-৩১

অষ্টম্যেকাদশো সার্থো রুজঃ সমাপরধ্বনিতঃ।

তন্তৈঃ সন্মঃ স প সমাঃ স্বভূবো মুক্ত তন্ত্রীজাঃ ৩২

এইরূপ অষ্টম ও একাদশ সারীর উপরিভাগে সারী ও তন্ত্রীর সংঘর্ষণ না করিলেও কেবল তন্ত্রী স্পর্শ মাত্রেরই অপর একটি তুল্য ধ্বনি উৎপন্ন হয় বলিয়া স প ও স ম স্বর স্বতঃ স্ফূর্ত স্বর ॥ ৩২

যে রিধ রি মুহু প মুখ্যাস্তমূলং স্থাপিতা যথাসাজ্জম্।

তেহপি স্বভূত ইবাষ্টম্যুজঃ তিস্মু তন্ত্রীযু ॥ ৩৩

পূর্ববদপরাচ্চরবাৎ পগপৈশ্চত্রোচ্চিহৈঃ সন্মঃ ক্রমতঃ।

শ্রুতৈকাদশাধিকত্বং নানত্বং বা ত্রদোষায় ॥ ৩৪

(পূর্বে প্রদর্শিত হইয়াছে—স্বতঃ স্ফূর্ত স্বরগুলির স্থাপনা অপ্রমাণ নহে—সপ্রমাণ; এখন বলা যাইতেছে— এই স্বতঃ স্ফূর্ত স্বরগুলির সহিত শাস্ত্রীয় সঙ্কল্পযুক্ত অগ্গা স্বরগুলির স্থাপনাও সপ্রমাণই হইয়াছে—)

রি, ধ রি মুহু প, গ নি গ প প্রভৃতি অগ্গা স্বরগুলিও মেরুগত স প সম স্বরের সহিত শাস্ত্র অনুসারে সংবদ্ধ করিয়া স্থাপিত হইয়াছে, স্তরাত্মক এই স্বরগুলিও পূর্বোক্ত স্বতঃ স্ফূর্ত স্বর সমূহেরই স্তায় সপ্রমাণ হইয়াছে। (পূর্বোক্ত রি, ধ, রি, মুহু প, প্রভৃতি স্বর সমূহের মধ্যে প্রথম (অনুমন্ত্র ষড়জ) তন্ত্রীর প্রথম সারীতে রি, দ্বিতীয় তন্ত্রীর প্রথম সারীতে শুদ্ধ ধ, তৃতীয় তন্ত্রীর প্রথম সারীতে স্থাপিত হইয়াছে শুদ্ধ রি, চতুর্থ তন্ত্রীর প্রথম সারীতে স্থাপিত হইয়াছে মুহু পঞ্চম। প্রথম তন্ত্রীর দ্বিতীয় সারীতে শুদ্ধ গান্ধার, ২য় তন্ত্রীর ২য় সারীতে শুদ্ধ নিষাদ, ৩য় তন্ত্রীর ২য় সারীতে শুদ্ধ গান্ধার, ৪র্থ তন্ত্রীর ২য় সারীতে স্থাপিত হইয়াছে শুদ্ধ পঞ্চম। এইরূপে সপ্তম সারী পর্যন্ত পূর্বোক্ত বিভিন্ন স্বরগুলি স্থাপিত হইয়াছে) অষ্টম সারীটি স্থাপিত হইয়াছে অনুমন্ত্র পঞ্চম, মন্ত্র পঞ্চম, ও মধ্য ষড়জ স্বর বিকাশের জগ্গ। (এখন এই অষ্টম সারীতে বিকসিত স্বর সমূহের সপ্রমাণত্ব নির্ধারণের জগ্গ বলিতেছেন—)

অষ্টম সারীর উপরে যে সারীটি রহিয়াছে সেখানে সারী ও তন্ত্রী বর্ষণ না করিলেও প্রথম দ্বিতীয় ও তৃতীয় তন্ত্রী হইতে অঙ্গুলি স্পর্শ মাত্রেই অপর একটি সূক্ষ্ম অল্পরণন উৎপন্ন হয়, এই অল্পরণনটি হয় সে স্থানের স্বাভাবিক অল্পমাত্র পঞ্চম মস্ত্র গাঙ্কার ও মস্ত্র পঞ্চম স্বরেরই ছায়া লইয়া। সুতরাং অষ্টম সারী হইতে সমুদ্ভূত স্বরগুলিও পূর্ববৎ স্বতঃ স্ফূর্ত অতএব সপ্রমাণ। এই স্থাপিত স্বর সমূহের মধ্যে কোনও স্বরে একটি শ্রুতির নূনাধিক্য ঘটিলে তাহাতে রঞ্জকতার ব্যাঘাতক হয় না বলিয়া এইরূপ নূনাধিক্য দোষাবহ নহে ॥ ৩৪

অল্পমস্ত্র মস্ত্রত্বায়েষিতিস্থিতিরপি স্বর স্বরূপ বিদ্যাম্।

স্বধিয়াময়েতি গদিতং তৎপ্রামাণ্যং নিজাত্ত্ববাৎ ॥ ৩৫

অল্পমস্ত্রমস্ত্রয়োৱিতিতে দ্বাদশ মেক সারিকাশ্রুতাঃ।

তন্মানতঃ স্বরাণাং সার্যোহত্রচ মধ্যাতরাণাম্ ॥ ৩৬

(পূর্বে যে নূনাধিক্যের কথা বলা হইল সেইরূপ নূনাধিক্য হয়) অল্পমস্ত্র, মস্ত্র ও তার স্থানের স্বরেই; মধ্যস্থানস্থিত স্বরে এইরূপ নূনাধিক্য হয় না। যাহারা স্বর তত্ত্বে অভিজ্ঞ, তাঁহাদেরও ব্যবহার এইরূপই। বীণা-যন্ত্রে স্বর সমূহের স্থাপনায় এই প্রামাণ্য আমার স্বীয় অল্পভব অল্পসারে আমি স্বীয় বুদ্ধিতে নির্ধারণ করিলাম। অল্পমস্ত্র ও মস্ত্র এই দুইটি স্থানে মেক ও সারীতে বারটি স্বর বলা হইল, তন্মধ্যে শুদ্ধ স্বর স রি গ ম প ধ নি এই সাতটি, আর বিকৃত স্বর সাধারণ গাঙ্কার, মুহু মধ্যম, মুহু পঞ্চম, কৈশিকি নিষাদ, ও মুহু ষড়্জ এই পাঁচটি মোট বারটি।

অতঃপর এই শুদ্ধ মেলা বীণাতে মধ্য ও তার স্থানের সারীগুলিও স্বরসমূহের শ্রুতি সংখ্যা স্থির রাখিয়া স্থাপন করিতে হইবে। অথবা পূর্বোক্ত অল্পমস্ত্র ও মস্ত্র স্বর সমূহের ধ্বনি সাদৃশ্যে অবহিত হইয়া এই মধ্য ও তার স্থানের স্বর সমূহ অভিব্যক্ত করিবার উপযোগী সারী সমূহ স্থাপন করিতে হইবে ॥ ৩৫-৩৬

স্থাপ্যাশ্চতুর্দশাগ্বেহিতিতার ষড়্জার্ধমপি পরামাহঃ।

মধ্যা স্তারাশ্চ পরং তেন গ্রাহ্য স্বরীয় তন্ত্রীজাঃ ॥ ৩৭

অস্তর কাকলৌ তীব্ররিশৌ তীব্রতম মধ্যমশ্চেতি।

পঞ্চ ন কিং দ্বাদশবৎ সারীযুক্তা ক্রবে তত্র ॥ ৩৮

মধ্য ও তার স্থানের স্বর সমূহ অভিব্যক্ত করিতে চৌদ্দটি সারী স্থাপন করিতে হইবে। কেহ কেহ অতিতার ষড়্জ স্বরের জন্ত আরও একটি অতিরিক্ত সারী স্বীকার করিয়া থাকেন। মধ্য ও তার স্থানের শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরসমূহ যাহা চতুর্দশ তন্ত্রী হইতে অভিব্যক্ত হয়, তাহাই প্রয়োগ কালে গ্রহণ করিবে; প্রথম, দ্বিতীয় বা তৃতীয় তন্ত্রী হইতে যে স্বরগুলি উৎপন্ন হয়, তাহা প্রয়োগকালে গ্রহণ করিবে না।

এখানে প্রশ্ন হইতে পারে—শুদ্ধ সরি গম পধনি সাধারণ গ মুহু ম, মুহু প কৈশিকি নি ও মুহু স এই দ্বাদশটি স্বরের জন্ত যেমন দ্বাদশটি সারী স্থাপিত হইল, সেইরূপ (১) অস্তর গাঙ্কার (মধ্যমের দুই শ্রুতি লইয়া চতুঃ শ্রুতিক গাঙ্কার), (২) কাকলী নিষাদ (ষড়্জের দুই শ্রুতি লইয়া চারি শ্রুতি বিশিষ্ট নিষাদ), (৩) তীব্র ঋষভ (গাঙ্কারের আদি শ্রুতি লইয়া চারি শ্রুতি যুক্ত ঋষভ), (৪) তীব্র ধৈবত (নিষাদের প্রথম শ্রুতি লইয়া চারি শ্রুতি সম্পন্ন ধৈবত), (৫) তীব্রতম মধ্যম (পঞ্চমের দুই শ্রুতি লইয়া ছয় শ্রুতি বিশিষ্ট মধ্যম) এই পাঁচটি বিকৃত স্বরের জন্ত পাঁচটি অতিরিক্ত সারী কেন স্থাপিত হইল না? এই প্রশ্নের উত্তর নিম্নে বলা যাইতেছে ॥ ৩৭-৩৮

সাধারণাদি সারীষপকর্ষাদধিকিতা যদাশ্রতয়ঃ।

পঞ্চ তদাস্তরমুখ্যা ইহস্থ্যিরিতিতাঃ পৃথঙ্নোক্তাঃ ॥ ৩৯

সাধারণ গাঙ্কার প্রভৃতি স্বরসমূহের জন্ত যে সারী-গুলির উল্লেখ করা হইয়াছে, তাহাতেই অপকর্ষণ বা বাম হস্তের অঙ্গুলিদ্বারা তন্ত্রী-আকর্ষণ করিলে ঐ আকর্ষণের তারতম্য অল্পসারে যখন স্বরের নির্দিষ্ট শ্রুতি অধিক

অধিকতর বা অধিকতম হইয়া থাকে, তখন তাহাতেই অন্তর গাঙ্কার কাকলী নিষাদ প্রভৃতি পাঁচটি স্বর সাধারণাদি স্বরের সারী হইতেই অভিযুক্ত হইয়া থাকে। এই নিমিত্ত এই পাঁচটি স্বরের জন্ত পৃথক পাঁচটি সারী স্থাপনার কথা বলা হইল না। (পূর্বোক্ত পাঁচটি স্বরের অভিযুক্ত করিবার পদ্ধতি এইরূপ—প্রথম তন্ত্রী ও তৃতীয় তন্ত্রীর তৃতীয় সারীতে বাম হস্তের অঙ্গুলি দ্বারা তন্ত্রী আকর্ষণ করিবার ফলে যখন একটি করিয়া দুইটি অধিক শ্রুতি গাঙ্কারের শ্রুতি সহ মিলিত হয়, তখন তাহাতেই অমুমন্ত্র ও মন্ত্র এই দুই স্থানে অন্তর গাঙ্কার নিষ্পন্ন হইয়া থাকে। এইরূপ দ্বিতীয় তন্ত্রীর তৃতীয় সারীতে ও চতুর্থ তন্ত্রীর ষষ্ঠ সারীতে পূর্বোক্তরূপ আকর্ষণে একটি করিয়া দুইটি শ্রুতি শুদ্ধ নিষাদের দুইটি শ্রুতির সহিত মিলিত হইবার ফলে অমুমন্ত্র ও মন্ত্র স্থানে কাকলী নিষাদ উৎপন্ন হইয়া থাকে। এইরূপ প্রথম তন্ত্রী ও তৃতীয় তন্ত্রীর প্রথম সারীতে পূর্ববৎ আকর্ষণে অধিক একটি শ্রুতি ঋষভের তিনটি শ্রুতি সহ মিলিত হইবার ফলে অমুমন্ত্র ও মন্ত্র স্থানের তীব্র ঋষভ উৎপন্ন হয়। এইরূপ দ্বিতীয় তন্ত্রীর প্রথম সারী ও চতুর্থ তন্ত্রীর চতুর্থ সারীতে পূর্বের ত্রায় আকর্ষণের ফলে নিষাদের প্রথম শ্রুতিটি ধৈবতের তিনটি শ্রুতির সহিত মিলিত হয়, এবং তাহাতেই অমুমন্ত্র ও মন্ত্র স্থানের তীব্র ধৈবত নিষ্পন্ন হইয়া থাকে। এইরূপ প্রথম ও তৃতীয় তন্ত্রীর পঞ্চম সারীতে পূর্ববৎ আকর্ষণের ফলে পঞ্চমের দুইটি শ্রুতি মধ্যমের চারি শ্রুতির সহিত মিলিত হয়, এবং তাহা হইতেই তীব্রতম মধ্যম নিষ্পন্ন হইয়া থাকে। পূর্বোক্তরূপ আকর্ষণ দ্বারা শ্রুতি অধিক বা অধিকতররূপে পরিবর্তিত করিয়া অন্ত স্বর সৃষ্টি করা ভরত প্রভৃতি আচার্য্যগণেরও অমুমোদিত। ভরত বলিয়াছেন—বিধা তানক্রিয়াতন্ত্র্যাং প্রবেশান্নিগ্রহাৎ তথা। অর্থাৎ—তান—ক্রিয়া দুই প্রকার—প্রথম প্রবেশ দ্বারা,

দ্বিতীয় নিগ্রহ দ্বারা। তন্মধ্যে প্রবেশ হইতে পারে দুই প্রকারে—(১) নিম্ন স্বরটিকে তাহার স্বাভাবিক স্থান হইতে সরাইয়া উপরে লইয়া যাওয়া, (২) উচ্চ স্বরটিকে তাহার স্বাভাবিক স্থান হইতে নিম্নে আনিয়া মুহু বা কোমল করিয়া লওয়া। আর নিগ্রহ শব্দের অর্থ—যে স্বরটিকে নিগ্রহ করা হইবে, তাহার তন্ত্রীটি স্পর্শ না করা) ॥ ৩২

কেচন মধ্যম তন্ত্রী নিষাদ সার্থ্যাং প্রবেশতো ক্রবতে।
কৈশিকী কাকল্যাবপি সায়ানৈকা মতে তেষাম্ ॥ ৪০

কেহ কেহ বলেন—মধ্যম তন্ত্রীতে (বা মন্ত্র মধ্যম স্থানের চতুর্থ তন্ত্রীতে) যে নিষাদ সারী আছে, তাহাতে পূর্বোক্ত প্রবেশের নিয়মে কৈশিকী ও কাকলী নিষাদ উৎপন্ন হয়। অর্থাৎ পূর্বোক্ত নিয়মে বাম হস্ত দ্বারা তন্ত্রীটি এক শ্রুতি পর্যন্ত আকর্ষণ করার ফলে কৈশিকী নিষাদ এবং দুই শ্রুতি পর্যন্ত তন্ত্রী আকর্ষণের ফলে কাকলী নিষাদ উৎপন্ন হইয়া থাকে। তাহাদের মতে একটি সারী কম হয় ॥ ৪০

অত্রামুমন্ত্রষড়্জ স্থানে অমুমন্ত্র মধ্যমোহপ্যন্তি।

মধ্যম মুহূর্ণো তত্র গ্রাহ্যো নান্তে প তন্ত্র্যাং তে ॥ ৪১

এই মতে (কৈশিকী সারীর ন্যূনত্বপক্ষে) অমুমন্ত্রষড়্জের স্থানে অমুমন্ত্র মধ্যম স্বরও রহিয়াছে। (প্রথম সারীতে আছে মুহু পঞ্চম, দ্বিতীয় সারীতে শুদ্ধ পঞ্চম, চতুর্থ সারীতে শুদ্ধ ধৈবত, পঞ্চম সারীতে শুদ্ধ নিষাদ। এই সারীতে প্রবেশের নিয়মে নিষ্পন্ন হয়—কৈশিকী ও কাকলী নিষাদ, ষষ্ঠ সারীতে মুহু ষড়্জ। ইহাদের সকলটিই অমুমন্ত্র, ইহার মধ্যে প্রয়োগ যোগ্য স্বর হইতেছে কেবল দুইটি মাত্র—মধ্যম ও মুহু পঞ্চম। অন্ত স্বরগুলি—বাহারা পঞ্চম স্বরের তন্ত্রী বা দ্বিতীয় তন্ত্রীতে বিদ্যমান, তাহারা প্রয়োগ যোগ্য নহে ॥ ৪১

নহু তনুবীণে তুল্যে গদিতে শাস্ত্রেহু নাদ সংবাদাং ।

মন্ত্রাদি ত্রয়মর্হং তনুবন্তরাহু মন্ত্রইহ ॥ ৪২

এইরূপে এই বীণায় অমুমন্ত্র, মন্ত্র মধ্য ও তার এই চারি প্রকার স্বর স্থাপিত হইয়াছে—এখানে কেহ কেহ প্রশ্ন করিয়া থাকেন, দেহ ও বীণা এই দুইটি যন্ত্রই তুল্য বলিয়া শাস্ত্রে কথিত হইয়াছে, কারণ এই দুই প্রকার যন্ত্র হইতে যে ধ্বনি পৃথক পৃথক উৎপন্ন হয়, তাহাদের মধ্যে পরস্পর সাদৃশ্য আছে। এইরূপে মানব দেহ ও বীণাযন্ত্র যদি পরস্পর সদৃশ হয়, তাহা হইলে শরীরে যেমন মন্ত্র মধ্য ও তার এই তিন প্রকার স্বরই আছে, বীণাতেও এই তিন প্রকার স্বরই স্থাপন করা যুক্তি সঙ্গত হয়, সুতরাং বীণা যন্ত্রে অমুমন্ত্র স্বর স্থাপন করা সমীচীন নহে ॥ ৪২

নাদোহতি সূক্ষ্মনামা নাভৌ বদতেতি শাস্ত্রদেবেন ।

সূচিত ইহানুমন্ত্রো বীণাহোয়ং তদুক্তোহু ॥ ৪৩

তদুত্তরে বক্তব্য এই—সঙ্গীত রত্নাকর প্রণেতা: শাস্ত্রদেব বলিয়াছেন নাভিদেবে অতি সূক্ষ্ম নামে এক প্রকার নাদ উৎপন্ন হয়, এই অতি সূক্ষ্ম নাদই অমুমন্ত্র স্বর। মানব দেহে নাভি দেশে এই অতি সূক্ষ্ম নাদ যে ক্ষতি সমূহের সমাবেশে অমুমন্ত্র স্বর সপ্তকরূপে পরিণত হইতে পারিত, সেই ক্ষতিসমূহ নাভিদেবে নাই বলিয়া মানবের দেহ-যন্ত্র হইতে অমুমন্ত্র স্বর উদ্ভূত হয় না, কিন্তু বীণাযন্ত্রে অতি নিম্নে ও ক্ষতির অস্তিত্ব রহিয়াছে বলিয়া অমুমন্ত্র স্বর বাণায় অভিব্যক্ত হইতে পারে এবং হইয়া থাকে ॥ ৪৩

আভোগী .

আখৌরী সুরমনারায়ণ বি. এ.

পরিচয়:—ইহা একটি কর্ণাটকী রাগিণী। অত্যন্ত অল্পদিন হয়, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ইহার প্রচলন হইয়াছে। ইহা কাকী ঠাটের অন্তর্গত একটি অতি মনোহর রাগিণী। ইহার জাতি—গুড়ব অর্থাৎ পাঁচ সুরের রাগিণী। ইহার আরোহি এবং অবরোহিতে পঞ্চম এবং নিখাদ বর্জিত। ইহাতে গান্ধার কোমল এবং অন্তরাঙ্গ স্বর শুদ্ধ ব্যবহৃত হয়। ইহার বাদী স্বর ষড়জ এবং সঙ্গবাদী স্বর মধ্যম। ইহার গ্রহস্বর মধ্যম এবং ষড়জ গ্রাস স্বর। গান্ধার হইতেও কখন কখনও ইহার উত্থান হয় এবং তাহাতে ইহার সমপ্রকৃতিক রাগ হইতে পরিষ্কার রূপে ইহার পার্থক্য সূচিত হয়। বহু প্রকার কানাড়ার মধ্যে ইহা একটি। শিবরঞ্জনী, শ্রীরঞ্জনী, টঙ্কানাড়া ও বাগেশ্রীর ছায়া ইহাতে দৃষ্ট হয়। উদারা গ্রামের ধৈবৎ হইতে মুদারা গ্রামের গান্ধার পর্যন্ত শিবরঞ্জনীর ছায়া দেখিতে পাওয়া যায়, যথা—ধ্ স র জ, কিন্তু মধ্যমে আসিলেই শিবরঞ্জনীর ছায়া লুপ্ত হয় এবং শ্রীরঞ্জনীর রূপ প্রকাশ পায়। কিন্তু শ্রীরঞ্জনীতে কোমল নিখাদের প্রয়োগ হয়, আর ইহাতে নিখাদ সম্পূর্ণ বর্জিত। টঙ্কানাড়ায় গান্ধার স্বর বজ্রভাবে ব্যবহৃত হয়, যথা—ম জ র স—আর আভোগীতে, গান্ধার সরল ভাবে ব্যবহৃত হয়, যথা—ম জ র স। মুদারা গ্রামের ধৈবৎ হইতে অবরোহণে বাগেশ্রীর রূপ প্রকাশ পায়; পার্থক্য ইহাই যে বাগেশ্রীতে নিখাদ এবং পঞ্চম ব্যবহৃত হয় আর ইহাতে তাহা বর্জিত। ইহার আরোহী এবং অবরোহী সরল ভাবে অর্থাৎ ক্রমানুযায়ী ব্যবহৃত হয়। কিন্তু ব্যবহার বা প্রয়োগকালে আরোহিতে,

স ম, অথবা স জ ম, এই ভাবে ঋষভ স্বর বর্জিত করিয়া সঙ্গীতজ্ঞগণ ব্যবহার করিয়া থাকেন। ইহার রস, শাস্ত ও কল্পণ। বিলম্বিত এবং মধ্যলয়ে ইহা গাওয়া উচিত। ইহা তিন গ্রাম পর্য্যন্ত বিস্তৃত হয়।

আরোহি:—স র জ ম ধ স'।

অবরোহি:—স' ধ ম জ র স।

স্বর-বিস্তার:—ম জ র স, ধ্ ধ্ স, জ র স, ধ্ স র জ ম জ র স,
স ম জ ম ধ জ ম জ র স, ধ্ ধ্ স।

স ম ম ধ, ম জ ম ধ স ধ ম জ ম জ র স ধ্ স, জ ম ধ জ ম জ র স ধ্ স।

স র জ ম জ র স, ধ্ ধ্ স, ধ্ ম্ ধ্ স, স র জ ম জ র স ধ্ স।

স র স, স র জ ম জ র স, স র জ ম ধ ম ধ জ ম র স, স র জ ম—ধ স' ধ ম জ র স।

স র স, স জ র স, স ম জ র স, স ধ ম ধ ম জ র স, স স' ধ ম জ র স,

স জ ম জ ম ধ ম স' ধ স' র' জ' র' স', ম জ র স, ম' জ' র' স' ধ ম ধ স'—ধ ম জ র স।

স্বরলিপি

আভোগী—মধ্যমান

রনরা রঙ্গীলা মাই রঘুবর রাজ।

শুভঘরি শুভদিন, শুভ মন্দির ব্যাহন আয়ো ॥

কথা—“রঙ্গীলা”

স্বরলিপি—আর্থোদী সুরযনারায়ণ বি. এ.

* অনুবাদ—শ্রীকাশীনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

স্থায়ী

১	+	৩	০
জংরা সঙ্গী -রঙ্গী -ধমা I।	রা সা গা মা	-া মা ধা নমা	জা -রা -সধা সা।
ব ০ ন রা ০০ ০ র	জী লা মা ই	০ র ঘু বর	রা ০ ০০ জ

* সুরঘবাবু গম্ভীর প্রসিদ্ধ সঙ্গীতচর্চা শ্রীহরুমান দাসজীর প্রিয় শিষ্য বিখ্যাত শ্রীবনোয়ারীলাল মিশ্র মহাশয়ের নিকট বহু বৎসর সঙ্গীত সাধনা করিয়া অনেক অধুনালুপ্ত রাগরাগিণী শিক্ষা করিয়াছেন। ইনি আমার অহুরোধে “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”য় নানা অপ্রচলিত রাগরাগিণী সম্বলিত গান প্রকাশ করিতে স্বীকৃত হইয়াছেন। আশা করি এতদ্বারা আমাদের সঙ্গীত শিক্ষার বহু সহায়তা হইবে।

অনুবাদক—শ্রীকাশীনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

অঙ্কুরা

মা জা মধা -মা II ⁺সী -সী -ং -া | ^০ধা সী রী -সী ^০-ধা -সী সী -া |
 শু ভ ব ০ ০ রি ০ ০ ০ শু ভ দি ০ ০ ০ ন ০

মমা সী -া রী I ⁺-সী সী ধা -মা | ^০-ধা -সী ধা মা | ^০জা -রা -সধা সী
 শু ভ ম ন্ দি ০ র বা ০ ০ ০ হ ন আ ০ ০ ০ য়ো

তান

১। ⁺মমজ্জা ররসমা মমজ্জা ররসমা | ^০মমজ্জা মমজ্জা জ্জররা সসধমা |

^০রজ্জমা রসধমা সমজ্জা সধমা |

২। ⁺সরসা মজ্জরসা সরসা ধমজ্জরা | ^০সরসা সধমজ্জা ধমজ্জরা সরসা |

^০সরজ্জমা ধসধমা জ্জরসধা সরসা |

৩। ^১সসররা সদমমা জ্জররা সসধমা | ⁺সসগমা ধধজ্জা ররসমা মমধা |

^০স'স'র'রা স'স'ধা মমজ্জা ররসমা | ^০মজ্জরসা মজ্জরসা জ্জরসা সরসমা |

৪। ^১মজ্জরসা ধ'সরজ্জা ম,মধা সসধমা | ⁺র'র'স'ধা ম,স'ধা মধমজ্জা রসধমা |

^০র'জ্জমা, গ,জ্জ'রা স'দমা জ্জমধমা | ^০র'জ্জ'ম'জ্জা র'স'ধমা জ্জরসধা সরসা, |



“সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”র প্রতিষ্ঠাতা
সঙ্গীতনায়ক অগ্নীয় রাসিকাপ্রসাদ গোস্বামী

প্রাচ্য ও প্রতীচ্য সঙ্গীতকলা

শ্রীযামিনীকান্ত সেন

সভাপতি All India Cultural Unity Conference 1935. Fine Arts etc.]

এমন এক সময় ছিল যখন প্রতীচ্য সঙ্গীত ও বাজ্যবাহার এদেশে বিজ্ঞপের ব্যাপার ছিল। এখানকার ইউরোপীয় রজসক্ষে ইউরোপের বিখ্যাত গায়ক ও গায়িকা ভারতীয় দর্শকের টিটকারীর পাত্র হয়েছেন। ইদানীং ছায়াচিত্রের সহযোগিতায় ইউরোপীয় বাদ্যবাহার শোনা অবশ্যস্বাবী হয়েছে। অভ্যাসের ফলে ততটা অদ্ভুত মনে না হলেও সমগ্র পশ্চিমের music এদেশে এখনও উপহাসের পাত্র।

অপরদিকে ভারতের প্রাচীন সঙ্গীত ও বাদ্যকলার সহিত এদেশের ধনিষ্ঠ যোগ বলে ভারতীয় সঙ্গীত ছাড়া ভিন্ন দেশের সমগ্র কলাই সঙ্গীত স্থানীয় কিনা এ বিষয়ে অনেকের সন্দেহ আছে।

ইউরোপের শ্রেষ্ঠতম সমালোচকগণ ভারতীয় এমনকি প্রাচ্য শিল্পকলাকে একঘেয়ে বলতে ইতস্ততঃ করেন। ওরা মনে করে এখানকার সব কিছু আইন কানুনে বাঁধা—এখানে শিল্পীর স্বাধীনতা নেই। একটা কঠিন কাঠামোর ভিতর এখানকার কলালীলা আটকে আছে—তাকে উদ্ধার করার উপায় নেই। চিত্তের স্বাধীন বৈচিত্র্যকে ফলিত করতে কিছুতেই প্রাচ্য সঙ্গীত সক্ষম হয়নি। এ যেন প্রাচীনতার প্রকাণ্ড পাথর—জাতির বুকের উপর চেপে আছে।

বলতে কি প্রাচ্য ও প্রতীচ্য সঙ্গীতকলা বিপরীত দিকে গেছে। আধুনিক রসিকগণ এ দু'দেশের সঙ্গীতের মূল প্রতিপাত্ত বিষয় অনেক সময় হৃদয়ঙ্গম করতে পারে না। একজ্ঞ মত বিরোধ দাঁড়িয়েছে এবং রসভোগও ব্যর্থ হচ্ছে।

ইউরোপের প্রাচীন সঙ্গীত ছিল অল্প রকমের। তা ছিল পৌনঃপুনিক নক্সার মত—বা 'Repeat of a pattern' কাস্মীরী শালের আঁচলায় বা ধারে যেমন একটি নক্সা বার বার বোনা হয়ে থাকে—সেকালের ইউরোপীয় সঙ্গীতের ভঙ্গীও ছিল এই ধরনের। ত্রয়োদশ, চতুর্দশ ও পঞ্চদশ শতাব্দীর সমগ্র ধারাই ছিল নক্সামূলক বা pattern music। অপেরার যুগ (operatic movement) শুরু হয়ে সব কিছু ওলট পালট হয়ে যায়।

ধ্বনি বা স্বরের সাহায্যে এই রকমের আলঙ্কারিক নক্সা রচনাকে যেখানে মুখ্য করা হয়—তা'ই হল 'absolute music'। এর নমুনা ইউরোপের Sonata ও Symphonyতে দেখা যায়। এ রকমের স্বরের স্বাধীন রূপ রচনা ইউরোপের মধ্যযুগের কৃতিত্বের বিষয় ছিল। এই সব সঙ্গীতে স্বরই মুখ্য বস্তু ছিল—গানের বিষয় নয়। ইংলণ্ডে Henry VIII হতে আরম্ভ করে Lawes ও Purcell পর্যন্ত অনেক স্বর রচিত হয়েছে যাদের সহিত কোন নাটক বা নাট্যপ্রসঙ্গের যোগ ছিল না। কোন আখ্যান, উপাখ্যানকে সে সব ফুটিয়ে তুলতে চায়নি। সে সব স্বর রচনার লক্ষ্য ছিল শ্রোতাদের মনোরঞ্জন করা, ধ্বনির সৌন্দর্য, মাধুর্য ও কালোয়াতীর সাহায্যে। এ সবের সাহায্যে অনির্বচনীয় ধ্বনির pattern তৈরী হয়েছে—যার তুলনা পাওয়া যায় বুটদার শালে, রঙীন কিংখাবে বা হাওয়াই মসলিন রচনায়। এর ভিতর ধ্বনির বা স্বরের রেখায় অতুলনীয় ও হুরুহ নক্সা আঁকা হয়েছিল—যার তুলনা মধ্যযুগের Cathedralএর স্থাপত্যে পাওয়া যায়।

বিখ্যাত সুরকার Wagner এ রকমের সঙ্গীতকেই 'নিরপেক্ষ সুর' বা absolute music বলেছেন। অর্থাৎ এরকম সুরের আলাপ কোন অবাস্তব নাট্যপ্রসঙ্গ বা আখ্যানকে illustrate বা accompany করতে সৃষ্ট হয়নি। সুরের খাতিরে সুর রচনা বা music for music's sake রচনাই হল এর লক্ষ্য।

বলা বাহুল্য এ দেশের সঙ্গীতও নক্সামূলক সৃষ্টি বা pattern music। এখানকার সঙ্গীতও অমিশ্র নিরপেক্ষ সৃষ্টি। ঠিক ইউরোপের প্রাচীন কায়দায় এ সব সৃষ্ট হয়নি।

ইউরোপের গীতিনাট্যের যুগে নাটকের বিক্ষিপ্ত সঙ্গীত সুরবাহারকে সঙ্গত করতে হয়। নৃত্য ও অভিনয়ের সঙ্গেই সঙ্গীতকে খাপ খাইয়ে চালাতে হয়—অর্থাৎ ঘটনার বৈচিত্র্যের সঙ্গে সুরের বৈচিত্র্যও উপস্থিত করতে হয়—না হয় পদে পদে বিষয় ও সুরে মাঝে মাঝে বিরোধ অবস্থাপাওয়া হয়। নাটকের ভিতর পদে পদে নানা বিচিত্র ঘটনা এসে পড়ে—কাজেই সে সব ঘটনাবলির সঙ্গে তানের ও ধর্মের সঙ্গতির প্রয়োজন। এ জন্য পৌনঃপুনিক নক্সা বা pattern musicকে অক্ষত রাখা যায় না।

এই ক্ষেত্রে বিখ্যাত সঙ্গীত ও নাট্যকার Wagner একটা নতুন মত (theory) ব্যক্ত করেছেন। সেটা হচ্ছে সঙ্গীত, আবৃত্তি ও বর্ণের সংহতির প্রয়োজনীয়তা। নাটকে সঙ্গীত আবৃত্তি ও দৃশ্যপটের সংযোগ ঘটতে হয়। এর ভিতর একটা অন্তরঙ্গ ও বহিঃরঙ্গ মিলন না হলে সব কিছুই ব্যর্থ হয়। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলি যেতে পারে বরুণ রসের অভিনয়ে—সঙ্গীতও বরুণ রসাত্মক হওয়া প্রয়োজন এবং দৃশ্যপট ও সজ্জাকলার বর্ণও সেই রসের প্রকাশক হওয়া দরকার। দৃশ্যের বা প্রতিপাদ্য সুর ও রঙের বিপরীত উপস্থিতিতে সব কিছুই বিপর্যস্ত হয়ে যাওয়া সম্ভব। এজন্য খাটি আর্টের দিক থেকে সমগ্র অভিনয়টিই ব্যর্থ হয়ে যায়।

কাজেই Wagnerকে Pattern music বা নক্সামূলক পৌনঃপুনিক সুর ভাঙতে হয়। কারণ সুর যেমন ঘুরে ফিরে আবার আদিম তালে এসে পড়ে—ঘটনা সেরূপ হয়না। ঘটনা ক্রমশঃই বিভিন্ন বৈচিত্র্যের দিকে চলতে থাকে—এক একটি ঘটনার আবার পুনরাবর্তন ঘটনা—কাজেই সুরেরও বারবার পুনরাবর্তন মিথ্যা ব্যাপার হয়ে পড়ে। বিখ্যাত নাট্যকার বার্ণার্ড শ (Bernard Shaw) এ প্রসঙ্গে বলেন :—“The moment you try to make an instrumental composition, follow a story, you are forced to abandon the decorative pattern forms. Since all patterns consist of some form which is repeated over and over again and which generally consists in the repetition of two similar halves”

নাট্যকার ঘটনা ও রসের সহিত সঙ্গতি করে' এর রকমের বিস্তৃত সুরকে (absolute music) প্রয়োগ করা দুর্ভাগ্য—এমনকি অনেকটা অসম্ভব। এজন্য কেউ কেউ কতকটা সঙ্গত করেছে—কেউ বা অভূত ও বিরোধী ব্যাপার রচনা করে তুলেছে। এ দেশের সঙ্গীতকলার বৈচিত্র্যসাধনে যারা উৎসাহী তাদের এসব কথা জানা দরকার।

Wagner তাঁর 'nibelungen' ও 'Passifal' সুর আবৃত্তি ও বর্ণের সঙ্গতি সাধন করেছে Pattern ভেঙ্গে। Mendelssohn ও Raff প্রভৃতি আলঙ্কারিক সুর ভেঙ্গে ঘটনার সহিত ব্যাপারকে মিল খাওয়াতে পারে নি—তাঁতে করে ব্যাপারটি হবে অভূত। কিন্তু সুরশিল্পী Liszt এরকমের দো-আশ্লা চালে চলেনি—সে ভেঙ্গে চূরে' অগ্রসর হয়েছে। কোন লেখক বলেন : “Liszt tried hard to entricate himself from piano-

forte arabesques and became a tone poet like Wagner. He wanted his symphonic Poems to express emotion and their development. And he defined the emotion by connecting it with some story, poem or even picture."

ইউরোপে রসবৈচিত্র্যের কোন দারাবানিক প্রসঙ্গ নেই এবং রস প্রসঙ্গের অন্তর্গত স্থানের অপেক্ষা রূপ-রচনার বহিঃপ্রলোভনই বেশী। এজন্য কোন বিশেষ কবিতা, আখ্যান বা চিত্রের প্রতিপদ্য রসকে অবলম্বন করা ছাড়া প্রতীচ্যে অন্য উপায় নেই।

বস্তুত: চিত্রকলার নত সঙ্গীতকলা বিষয় বা আখ্যান নিরপেক্ষ হ'তে পারে অথবা আখ্যানমূলক হতে পারে—বা ছ'টির মাঝামাঝি কিছু হ'তে পারে।

অপর দিকে Mozartএর ছিল অসামান্য প্রতিভা। এই সুরশিল্পী যখন সুরের অবিমিশ্র (absolute) রূপালঙ্কারের (pattern) রচনা করে নাট্যের সহিত সঙ্গত করত—তখন যেন একটা মায়ার জানই বোনা হ'ত। কারণ Pattern না ভেঙ্গে ও নাট্যকলার রসবৈচিত্র্য ও চরিত্রগুলিকে এ সব সুর যেন সমুজ্জ্বল করে' তুলত। কোন আলোচক বলেন: "Mozart had the power to suit absolute symmetrical sound pattern which seemed to follow the dramatic play of emotion and character without reference to any other consideration" এর পর Mozart আর এসব symmetric pattern অক্ষত রাখেন নি সে জন্য অনেক তিরস্কার সহ্য করতে হয়েছে। 'absence of melody' "illegitimate and discordant harmonic progression" "monstrous abuse of

the orchestra' প্রভৃতি দোষারোপ এই সুরশিল্পীকে সহ্য করতে হয়।

Wagner নামসীতকে pattern designএর কবল থেকে মুক্ত করে—Bruneau এবং অন্যান্যের সুরে নজর নেই।

বস্তুত: এমনি করে আধুনিক ইউরোপীয় সুরকলা নূতন রূপ রচনার পথে অগ্রসর হয়—যা একান্তভাবে প্রাচীন ইউরোপীয় ও আধুনিক প্রাচ্যকলার একেবারে বিপরীত সৃষ্টি। পশ্চিম যখন বিংশ বৈচিত্র্য ছেড়ে' রসবৈচিত্র্যের সন্ধানে এসে পড়ে তখন তা' দাঁড়ায় পড়ে যায়—কারণ ভ্রমশে রসের গুরুত্বের অনুধ্যান সামান্যই হয়েছে। ইউরোপের প্রতীপাদ্য বহিঃপ্রলোভন রূপকূতলি অন্তরঙ্গ রসবন্দন নয় এজন্য শিল্পীরা রসের নামকরণ না করে' কোন পরিচিত রসাত্মক কবিতার বা নাটকের নাম করত। Lisz সম্বন্ধে বলা হয়েছে:—Lisz wanted his symphonic poems to express emotions and their development. He defined emotion by connecting it with some known story, poem or a picture—Mazepa Victor Hugo's 'Les Preludes' Kaulbach's 'die Hunnenschlacht' or the like such a story does not repeat itself but continue a chain of fresh incidents varied emotions. Lisz had either to turn out new musical forms or else face the intolerable anomalies and absurdities."

Stravinsky এ বিষয়ে সকলকে ছাড়িয়ে যায়। Wagner বিদ্রোহী হলেও নাট্যায় ভঙ্গী হ'তে সুরকে একেবারে মাঠে নিয়ে আসেন। Stravinskyএর স্বাধীনতা স্বেচ্ছাচারের চরম গোমস্তা এসে দাঁড়ায়। এঁকে প্রাচীন pattern

musicএর কালাপাহাড় বলা যায়। ষ্ট্রাউসের (Strauss) সুরে নক্সার বাঁধা গদ নেই—প্রতি মুহূর্তে নূতনত্বের অপ্রত্যাশিত পদসেবা ও ঝড়—এ হ'ল বিশেষত্ব। অবলৌল্যক্রমে এ শিল্পী স্বপ্নের অগোচর সুর বন্ধনের কসরৎ ক'রে অগ্রসর হয়েছে। হঠাৎ মেঘ, হঠাৎ রোদ্দ ও হঠাৎ বর্ষণের বৈচিত্র্যকে মালাগাঁথা হয়েছে। মুণ্ডমালায় ত্রায় এর ভিতর অনেক কিছু নগণ্যের ছেড়া টুকরো, অগ্রগন্তের ভূষণ, হীরেজ্বরৎ, তুম্বাতাবিজ, তালবেতাল জুড়ে দেওয়া হয়েছে এবং তা'তে করে একটা বিচিত্রতার ধারাকে উপস্থাপিত করা হয়েছে।

সুরকে হঠাৎ উচু বা হঠাৎ নীচু করা এমনকি অজানা এ অকল্পিতভাবে একটা বিরূপ বজ্রের ভোজবার্জ উপস্থিত করা হয় বলে যারা pattern musicএ অভ্যস্ত তারা এর মর্ম্য বোঝে না। Strauss সঙ্ক্ষে বলা হয়েছে :—Strauss not only goes from discord to discord leaving the implied resolutions to be interred by people who never heard them before but actually makes a feature of unresolved

discords just as Wagner made a feature of unprepared arts" সুরশিল্পী ব্রাহ্ম (Brahm) আগার একটা প্রতিক্রিয়ার (reaction) সূচনা করেছিল।

প্রাচ্য কলার এই বিসদৃশ বৈচিত্র্য নেই তা একান্ত-ভাবে নক্সামূলক (pattern music) হ'লেও সে নক্সাকে বজায় রেখে ও রস সমাবেশের বৈচিত্র্য সাধন সম্ভব হয়েছে। এমন কি Straussএর সম্পদ স্বাতন্ত্র্যের সীমাকে স্পর্শ করেও তা' যেন আদিম ছন্দকারিতা এ গৌরবকে রক্ষা করেছে। সে সব সুর প্রাচীন পদ্ধতিকে ভেঙ্গে ও অস্বীকার ক'রে অগ্রসর হয় নি—স্বীকার করেই বৈচিত্র্যের বহুগুণী সম্পদ নিয়ে ক্রাড়া করেছে। তা ছাড়া, প্রভাত, মধ্যাহ্ন ও সন্ধ্যাদির বিস্তৃত ভাবসম্পদ, নানা ঋতু ও প্রাকৃতিক ঐশ্বর্যের সীমাহীন পূলক প্রভৃতির সহায়তায় সুরের ভাববিজ্ঞানকে অসীমের মর্যাদায় অভিষিক্ত করেছে। এরকম ব্যাপার জগতের অন্য কোন সভ্যতায় সম্ভব হয়নি। প্রাচ্য ও প্রাতীচ্য সুরের সমন্বয়ের ইতিহাস বিপরীত দিকে চলে গেছে।

সুজনের গান

(স্মৃতি)

শ্রীগিরীন চক্রবর্তী

রাধা-নামের বাঁশি—

ওগো বাজেনা, বাজেনা, বাজেনা আর।

নীল-যমুনার জল—

সখি নাচেনা, নাচেনা, নাচেনা আর।

নব-কুসুম তুলি—

নিভুই গাঁথি মালা,

বঁধু রইলো তুলি—

দিয়ে দাক্ষণ জালা

নিষ্ঠুর চিকণ-কাল,

ফিরে আসেনা, আসেনা, আসেনা আর।

নীপ-কুণ্ড-ছায়ে—

পড়ে চাঁদের ছায়া,

রচে আলো-ছায়ায়—

মধু-স্বপন-মায়া!

শুধু আমার ঘরে—

নাহি চাঁদের আলো,

বিধুর ব্যাধা-ভরে—

জাগে মরণ কালো।

বুঝি বন্ধু বিনে,

প্রাণ বাঁচেনা, বাঁচেনা, বাঁচেনা আর

স্বরলিপি

বাঁপতাল

কথা—দিলীপকুমার

লে কি আলোর আলো তুমি যদি নাহি জ্বালো ?
 আরি কি বাসিতে ভালো তুমি না বাসালে ভালো ?
 মি ধরো বাঁশি ব'লে সুরধুনী সে ঝরালো।
 (আলো জ্বালো)

লে কি.....সুরধুনী সে ঝরালো।

নয়নে নয়নমণি,
 জীবনে জয়ধ্বনি,
 কাননে কুমুমবীথি,
 পরাণে চির-অতিথি,

হ বলে তোমারে কালো?—তুমি যে আলোর আলো।

এসো হে গগন গানে—প্রিয়তম !
 বিরহে মিলন তানে—নিরুপম !
 এসো হে বাজায়ে বাঁশি
 করুণে অরুণ-হাসি !
 তোমারি তরে উদাসী

(পিয়াসী)

শিখাও বাসিতে ভালো।

(আলো জ্বালো আলো জ্বালো)

লে কি.....সুরধুনী সে ঝরালো ?

নয়নে নয়নমণি
 জীবনে জয়ধ্বনি
 (আঁখির আকাশে দৃষ্টিতারা)
 নয়নে নয়নমণি
 (আঁখি মন্দিরে তারা-প্রতিমা)

নয়নে...চির অতিথি

পাখী প্রিয় হে) কাননে কুমুমবীথি...চির অতিথি
 হ বলে তোমারে...আলো—জ্বলে কি...জ্বালো ?

কথা—আবুল অসর হাফিজ (জলন্ধরী)

অব্‌রু ওর হরাসে (পিয়া)
 বুলবুলেঁকি সদাসে (পিয়া)
 ফুলেঁকি জেয়াসে (পিয়া)

জাহ্নুঅসরি গুম্,

শোরিদাসরি গুম্।

হাঁ, তেরি জুদাই

ফিরংকো ন ভাই

(সামলিয়া, সুরতিয়া)

(সুনো পিয়া)

তু আয়ে তো শান আয়ে (পিয়ারা)

তু আয়ে তো জান আয়ে (জিয়ারা)

আনা ন অকেলে

হো সাথ রো মেলে

সখিয়োঁকে ঝমেলে

(আরো পিয়া, মোহনিয়া)

অর্থ :—বাদল ও পবন থেকে (হে প্রিয়)

বুলবুলের স্বর থেকে (হে প্রিয়)

ফুলের উজ্জলতা থেকে (হে প্রিয়)

ইন্দ্রজাল হ'ল লুপ্ত

নেশা হ'ল লুপ্ত

তোমা বিনা

প্রকৃতিকেও ভালো লাগে না

(হে শ্যামল শ্রীকান্ত)

তুমি এলে মহিমা আসে প্রিয়তম (শোনো প্রিয়)

তুমি এলে জীবন আসে (প্রাণতম)

একলা এসো না

সাথে ক'রে আনো তোমার মেলা

সখাসখীর দল (এসো প্রিয় মোহন)

II	না	না	সী	-নসী	রী	সী	সী	পা	-দা	পা	I
	জ	লে	কি	০	আ	লো	র	আ	০	লো	
	অ	ব্	বু	অ	ও	র	ইও	য়া	০	০	॥
	মগা	মা	গমা	-পদা	পমা	গমা	পদা	পমা	-জরী	সন্	I
	তু	মি	য০	০০	দি০	না০	হি০	জা	০০	লো০	
	সে	০	০০	০০	০০	পি০	০০	য়া	০০	০০	
	সা	রা	মজ্জা	-মজ্জা	রা	পমা	পা	মজ্জা	-মজ্জা	রা	I
	পা	রি	কি	০	বা	সি০	তে	ভা	০	লো	
	বু	ল	বু	০	লো	বী	০	স	দা	০	
	সা	রা	গা	-মা	পা	ধা	না	সী	-রী	স'র'জ্জী	I
	তু	মি	না	০	বা	সা	-লে	ভা	০	লো০০	
	সে	০	০	০	০	পি	০	য়া	০	০০০	
	রী	মী	সী	-জ্জী	জ্জী	রী	জ'রী	সী	-না	সী	I
	তু	মি	ধ	০	রো	বা	শি	বো	০	লে	
	ফু	০	লো	০	কি	জে	০	য়া	০	০	
	নসী	র'জ্জী	র'জ্জী	-স'রী	নসী	নসী	র'সী	নদা	-পদা	সী	I
	সু০	র০	ধু০	০০	নী০	সে০	ঝ০	রা০	০০	লো	
	সে০	০০	০০	০০	০০	পি০	০০	য়া০	০০	০	

দ্রষ্টব্য :—তানগুলি গানটির সঙ্গে গ্রথিত। স্বরশিক্ষার্থীকে এ ধরনের গানে তানগুলি কবুতে হবে গানের অঙ্গীভূত কি ভাবে এ ধরনের গান গেম সেটি এই গানেরই অমুরূপ একটি স-আধর গানে (“নিঝ রিগী” নামে) শ্রীমত উমা বসু গেয়েছেন গ্রামোফোনে। সেটি শুনলে অনেকটা বুঝা যাবে কি ভাবে বাংলা গানে তান গ্রথিত করা সম্ভব। “নিঝ রিগী” গানটিতেও তান আছে অনেকটা এই ভঙ্গিতে—যদিও তার স্বর আলাদা সেটি নৃত্যসঙ্গীত। এটি তা নয়।

নর্মা -রঁজঁ	-রঁজঁ -রঁজঁ -রঁজঁ	সঁখাঁ -সঁখাঁ	-সঁখাঁ -সঁখাঁ -নর্মা I
আ ০০	০০ ০০ ০০	লো ০০	০০ ০০ ০০

নর্মাখাঁ -সঁগা	-দপা -দগা -সঁমা	মপগা -দপা	মজ্ঞা -রঁজ্ঞা -মসা II
জা ০০ ০০	০০ ০০ ০০	লো ০০ ০০	০০ ০০ ০০

+ সঁনা সঁনা	৩ সঁ -াঁ রাঁ	০ সঁনা সঁ	১ গঁদা গঁদা গঁপা I
ন ০ য ০	নে ০ ন	য ০ ন	ম ০ গি
জা ০ ০ ০	ছ ০ অ	স ০ রি	গুম্ ০ ০

দাঁ দাঁ	দাঁ -াঁ পদাঁ	মাঁ -পাঁ	মগাঁ -াঁ মাঁ I
জী ব	নে ০ জ ০	য ০	ধব ০ নি
শো রী	রি ০ দাঁ ০	স রি	জু ০ ম্

মাঁ জঁ	জঁ -াঁ জঁরঁ	জঁরঁ রঁজঁ	সঁ -খাঁ সঁ I
কা ন	নে ০ কু ০	হ ম ০	বী ০ থি
ই ০	তে ০ রি ০	জু ০ ০	দা ০ ই

সঁ খাঁ	সঁ -রঁ জঁ	রঁজঁ মঁ	জঁরঁ -জঁ খাঁ I
প রা	গে ০ চি	র ০ অ	তি ০ ০ থি
ফি ত্	র ত্ কো	ন ০ ০	ভা ০ ০ ই

সঁ খাঁ	সঁনা -াঁ সঁ	নর্মা খাঁসঁ	গঁদা -পাঁ দাঁ I
কে ব	লে ০ ০ তো	মা ০ রে ০	কা ০ ০ লো
সা ০	ম ০ ০ লি	য়া ০ ০ ০	০০ ০ ০

পাঁ দাঁ	পমা -গাঁ মাঁ	গমা পদাঁ	পমা -গমা সঁ I
তু মি	যে ০ ০ আ	লো ০ র ০	আ ০ ০০ লো
হু ০	র ০ ০ তি	য়া ০ ০ ০	০০ ০০ ০

নর্মা-রজ্জা	-রজ্জা-রজ্জা রজ্জা	সর্ধা-সর্ধা	-সর্ধা-সর্ধা-নর্মা I
আ০ ০০	০০ ০০ ০০	লো ০ ০০	০০ ০০ ০০
সু ০ ০০	০০ ০০ ০০	নো ০ ০০	০০ ০০ ০০

নর্ধা-সর্ধা	-দপা-দপা-সর্মা	মপণা-দপা	-মজ্জা-রজ্জা-মসা II
জা০ ০০	০০ ০০ ০০	লো০০ ০০	০০ ০০ ০০
পি০০ ০০	০০ ০০ ০০	য়া ০০ ০০	০০ ০০ ০০

সা-না	গা-না	গা-না	না-না	পা-না	ধা I
এ ০	সো ০	হে ০	গ ০	গ ০	ন
তু ০	আ ০	য়ে ০	তো ০	শা ০	ন

না-না	সর্মা-না	সর্মা-না	নর্মা-রজ্জা	রর্মা-না	সর্মা I
গা ০	নে ০	প্রি ০	য়০ ০০	ত০ ০	ম
আ ০	য়ে ০	পি ০	য়া০ ০০	রা ০	০

সর্মা-সর্মা	নর্মা-রর্গা	জর্গা	মর্গা-রর্মা	গর্মা-সর্মা	রর্মা I
বি ০ ০	র ০ ০০	হে ০	মি ০ ০	ল ০ ০	ন
তু ০ ০	আ০ ০০	য়ে ০	তো০ ০	জা০ ০	ন

রর্মা-রর্মা	সর্মা-না	সর্মা-না	নর্মা-রর্মা	গর্মা-না	দা I
তা০ ০	নে ০	নি০ ০	রু ০ ০০	প০ ০	ম
আ০ ০	য়ে ০	জি০ ০	য়া০ ০০	রা ০	০

পা-পা	দা-না	পা-না	মা-পা	গর্মা-গর্মা	পা I
এ সো	হে ০	বা ০	জা য়ে	বা ০ ০০	শি
আ ০	না ০	ন ০	অ ০	কে ০ ০০	লে

মা	ধপা	ধা	-া	ণা	সাঁ	রাঁ	সঁরঁমা - জঁরঁরা	সাঁ	I
ক	কো	ণে	০	অ	ক	ণ	হা ০০	০০	সি
হো	০০	সা	০	থ	বো	০	মে ০০	০০	লে

সাঁ	গাঁ	গাঁ	-া	মাঁ	গাঁ	গাঁ	জঁরা	-া	রাঁ	I
তো	মা	রি	০	ত	রে	উ	দা	০	সী	
স	খি	ঘো	০	কে	ঝ	০	মে	০	লে	

সা	-ঝাঁ	সঁনা	-া	সাঁ	নসাঁ	-ঝাঁসাঁ	গদা	-পা	দা	I
পি	০	ঘা ০	০	সৌ	শি ০	০০	খা ০	০	ও	
আ	০	বো ০	০	পি	ঘা ০	০০	০০	০	০	

পদা	-গদা	পমা	-গা	মা	গমা	-পদা	-পমা	-গমা	সাঁ	I
বা ০	০০	সি ০	০	তে	ভা ০	০০	০০	০০	লো	
মো ০	০০	হ ০	০	নি	ঘা ০	০০	০০	০০	০	

নসাঁ	-ঝাঁসাঁ	-নসাঁ	পপা	-দা	পদা	-গদা	-পদা	সসা	-ঝা	I
আ ০	০০	০০	লো ০	০	জা ০	০০	০০	লো ০	০	
আ ০	০০	০০	বো ০	০	পি ০	০০	০০	আ ০	০	

সরা	-জঁরা	-পদা	মসাঁ	-গসাঁ	রঁসাঁ	-গদা	-পমা	দপা	-মসা	II
আ ০	০০	০০	লো ০	০০	জা ০	০০	০০	লো ০	০০	
আ ০	০০	০০	বো ০	০০	পি ০	০০	০০	ঘা ০	০০	

আধর হিসাবে আরো দু' একটি তান :—

“নয়নে নয়নমণি জীবনে জয়ধ্বনি” গেয়ে :—

II ⁺ ^৩ ০ ১

গমা -পদা পা -৷ দা মা -পা মগা -৷ মা I

জাঁ০ ০ ০ বি ০ র আ ০ কা০ ০ শে

গা মা দা -পা গদা পদা -গর্সী -খাঁ -সী -গদা I

দৃ ষ্ টি ০ তা রা০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

-পদা -গর্সী -গা -দা -পমা -গমা -পদা -গমা -খাঁ -৷ I

০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

স'না স'না সী -৷ রী স'না সী গদা -গদা পা I

ন ০ ষ ০ নে ০ ন ষ ০ ন ম ০ গি

পদা গ-সী -র'জী দা -৷ পদা গসী -খাঁসী মা -৷ I

জাঁ০ ০ ০ ০ ০ বি ০ মন্ ০ ০ ০ ০ দি ০

গমা -দপা দসী গা -৷ পদা -স'গা স'জী খাঁ -৷ I

রে০ ০ ০ তা০ রা ০ প্র০ ০ ০ তি০ মা ০

স'না স'না সী -৷ রী স'না সী গদা -গদা গপা I

ন ০ ষ ০ নে ০ ন ষ ০ ন ম ০ গি

দা দা দা -৷ পদা মা -পা মগা -৷ মা I

জী ব নে ০ জ ০ য ০ ধ ০ নি

মা ঙ্গা	ঙা -	ঙরা	ঙা রঙা	সী -খা	সী ।
কা ন	নে ০	কু ০	হু ন ০	বী ০	ধি
সী খা	সী -রা	ঙা	রঙা মী	ঙরা -ঙা	খা ।
প রা	ণে ০	চি	র ০ অ	তি ০ ০	ধি
সঁখা ঙ্গা	-সঁখা -ঙা	সঁখা	ধা -সঁখা	-সঁখা সঁখা	-সঁখা ।
সা ০ ০ ০	০ ০ ০ ০ ০ ০		খী ০ ০ ০	০ ০ ০ ০ ০ ০	
পদা -গা	পদা -গা	-পদা	গদা -পদা	-গা -ঙা	-সী ।
প্রি ০ ০	য় ০ ০ ০ ০		হে ০ ০ ০	০ ০ ০ ০ ০	০

গেয়ে পরে “কাননে কুহুমবীধি...আলোর আলো” গেয়ে “জলে কি.. নাহি জালো” গেয়ে শেষ।

গান

(কীর্তন)

[শ্রীবৃন্দাবনে উদ্ধবের আগমন সংবাদে যশোমতীর উক্তি]

স্বর্গীয়া লক্ষ্মীসোণা দত্ত

কই কৃষ্ণ, কোথা কৃষ্ণ এই যে মা ব'লে ডাকিল।

ওমা, ননী দে ননী দে ব'লে

গোপাল আবার কোথায় লুকাল।

(কই কৃষ্ণ, কোথা কৃষ্ণ, এই যে মা ব'লে ডাকিল)

কুথায় কাতর তুই বাছনি, (ও নীলমণি)

(আমি) এনেছিরে বাপ তোর তরে ক্ষীর সর নবনী

আয় কৃষ্ণ আয়, আয় গোপাল আয় আয় যাহুমণি

ওই যে হাছা হাছা রবে দেখু ডাকিল

(ওই যে বেণু বাজিল) ॥

(কই কৃষ্ণ, কোথা কৃষ্ণ, এই যে মা ব'লে ডাকিল)

বৃন্দাবনের যত তরু-গুহা-লতা,

দ্বিগম্যমান সবে নাড়ে নাকো পাতা।

নাচে নাকো শিখি, ডাকে নাকো পাখী,

ও তোর, বংশীধ্বনি কোথায় লুকাল ॥

(কই কৃষ্ণ, কোথা কৃষ্ণ,

এই যে মা ব'লে ডাকিল)

(যশোদার দশা হেরি, লক্ষ্মীসোণার

বক্ষ-নয়ন জলে ভাসিল ॥)

আলাপ

কল্যাণ

প্রাপ্ত—স্বর্গত মহম্মদ আলী খাঁ (রবাবী)

প্রকাশক—শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

১। পা -গা -পা পা -া ক্ৰপা -ক্ৰপা গা -গা -রা রা গরা -গা -রা সা -া
 তা ০ ০ নে ০ হুম্ ০০ নে ০ ০ নে রি ০ ০ ০ নে ০

ধ্ৰা-ন্না -সধ্ৰা-ন্না ধ্ৰা ন্না সা ন্ধা না -ধ্ৰা পা পা -া ধ্ৰা-সা -ধা -সা
 তা ০ ০০ ০০০ ০ হুম্ তা নে ০ হ্ ০ ম্ নে ০ রি ০ ০ ০

সা -া সা -ন্না -রা -সা -রা -গরা গা গা -া গপা -গা -পা পা -া
 নে ০ তা ০০ ০ ০ ০ ০০ নে হুম্ ০ নে ০ ০ ০ রি ০

ক্ৰপা -ক্ৰধপা পা ক্ৰপা -ক্ৰপা -গা -রা গা রা গরা গা রা রগা রা সা I
 ই ০ ০০০ নে হুম্ ০০ ০ ০ তা ০ হুম্ ০ ০ নে ০ রি

২। সা -ন্না রা রা সনা সা না ধ্ৰা ধ্ৰা না ধ্ৰা পা পা -া ধ্ৰা সা
 না ০০ নে নে হুম্ নে ০ রি ০ ০ ০ নে ০ তো ম্

-ধ্ৰা -সা সা -া ন্না রা গরা রগা -া -পা -গা -পা -ক্ৰপক্ৰা -ধা পা ক্ৰপা
 ০ ০ নে ০ তা ০ নে নে ০ রি ০ ০ ০ ০ ০ ০০০ ০ ০ নে ০

-গা -রা গরা গরা -া -গা -া -রা -া সা
 ০ ০ তা ০ হুম্ ০ ০ ০ ০ ০ নে

—ক্রমঃ

উপরোক্ত আলাপ যে কোন তারের যন্ত্রে এবং কণ্ঠে করিতে পারা যাইবে।

—লেখক

ভ্রম সংশোধন—গত ফাল্গুন সংখ্যার ৪৮৩ পৃষ্ঠায় মুদ্রিত পরজ রাগের স্বরলিপিতে শুদ্ধ দৈবতগুলি ধোঁমল হইবে।

ভজন

মিশ্র পিলু—কহরুবা

তিহারী লাল মুরলী শ্যাম বজাউ ॥

জো মুরলী প্রভু মুখমে বজায়, সো মুরলী মৈ পাউ ।
জো জো নৃত্য কিয়ে কুঞ্জনমে, সো সো গায় শুনাউ ।
তুমহরো মুকুট অপনে শির ধরু, চোটা তুমহি গুথাউ ।
তুম বৈঠো রঘভান সূতা হোয়, মৈ নন্দলাল কহাউ ।
আপন চীর তুম্হেঁ পহিরাউ, নরসে নারী বনাউ ।
অঙ্গ অঙ্গমে গহনে সজাউ, সখিয়ন সংগ নচাউ ।
য়হ অভিলাষ বহুত মেরে মন, নয়নন্ য়হৈ দেখাউ ।
“সুরশ্যাম” গিরিধরণ ছবী লে, ভুজ ভরি কণ্ঠ লগাউ ॥*

খা—সুরদাস

স্বর ও স্বরলিপি—শ্রী বৈদ্যনাথ দে

[{জরা-জরা সন্ মা | সরা -গা -রগা মা | গা -মা গমধা পা | জরা -রা মা ন্ I
তি ০ ০০ হা০ রী | লা০ ০ ০০ ল মু ০ র০০ লী | শা ০ ম ব

সা -া -া -রা | জরা -রা মা -া I সা -গা গা মা | গমা -পধা পা পা I
জা ০ ০ ০ | উ ০ ০ ০ যো ০ মু র লী ০ ০০ প্র ভু

-া মধা ধা ধগা পধা -সংধা -পা -া I -া পা -া পা পা পা -ধা I
০ মুখ মে ব০ জা০ ০০০ য় ০ ০ সো ০ মু র লী মা য়

গা -পা মা -া -গা -মা -রা -গা I রগা -মপা -া পা | পধা পা মা -মা I
পা ০ ০ ০ ০ সো০ ০০ ০ মু | র০ লী মা য়

* এ বৎসরের বেঙ্গল মিউজিক এ্যাসোসিয়েশন কর্তৃক অনুষ্ঠিত সঙ্গীত প্রতিযোগিতায় কুমারী দীপালি দাস স্পেশাল গ্রুপে উক্ত গানখানি গাহিয়া প্রথম স্থান অধিকার করিয়াছেন।

গরা -গা মা -া | -সরা-গা-রগা-পা । -া জরা -জা সা | রা -মা পা ধা ।
পা ০ উ ০ | ০০ ০ ০০ ০ ০ ঘো ০ ০ ঘো | ন ০ ত্য কি

পধা -সাঁ -া গা | ধা মা পা -া I রমা -পা মপা -ধা | পধা -সাঁ গা ধা পা ।
ঘো ০ ০ কু | জ ন মে ০ সো ০ ০ সো ০ ০ | গা ০ ০ য শু

গা -া মা -া | -রমা-জরা-সনা-সা I গা মা গমধা পা | জা -রা সা না I
না ০ উ ০ | ০০ ০০ ০০ ০ মূ র র ০০ লী | জা ০ ম ব

সা -া -া -রা | জা -রা -সা -া II
জা ০ ০ ০ | উ ০ ০ ০

II [মা]
{ -া ধধা ধা ধা | ধসা -গধা পা পা । গা -গপা পা পা | গপা -ধনা না পধা ।
০ তুম্ হা র | মু ০০ কু ট আ ০০ প ন | লী ০ ০০ র ধ ০

সাঁ -া -া -া | নসাঁ -রজাঁ জাঁ -া I রাঁ জাঁ সাঁ রাঁ | না -া সাঁ -া I
ক ০ ০ ০ | চো ০০ টি ০ তু ম হি শু | ধা ০ উ ০

(-া -া -া -া | -নসাঁ-না-ধা-পা)} I পনা -সাঁ সাঁ -া | গা -ধা গা -া I
০ ০ ০ ০ | ০০ ০ ০ ০ তু ০ ০০ ০ ০ | বৈ ০ ঠ ০

[মপা]
পা ধা ধা ধা | ধসাঁ গধা পা পা I {পা -পধা পা মা | -া মা মা -গা I
ব ব ভা ন | সু ০ তা হো য ন ন ০ দ লা | ০ ল ক ০

রা -গা সা -া | (-া -া পা -পা)} I -রমা-জরা-সনা-সা II মুরলী শ্রাম বজাউ
হা ০ উ ০ | ০ ০ ম্যা য় ০০ ০০ ০০ ০

I সা রা পা -া | মপা-ধপা মগা মা I রা মা জ্ঞা জ্ঞা | রমা-জ্ঞরা সনা-সা I
অা ৭ ন ০ | চী০ ০০ র০ ০ ভূম্ হে প হি | রা০ ০০ উ০ ০

সরা -গা গা গা | গা -মা পা ধা I গা -া মা -া | -া -া -া -া I
ন০ ০ র সে | না ০ রী ব না ০ উ ০ | ০ ০ ০ ০

মা -ধা ধা ধা | -ধা ধা ধা -া I ধা গা গা গা | গধা -পধা মা -া I
অ ঙ্ গ অ | ঙ্ গ মে ০ গ হ নে সা | জা০ ০০ উ ০

সাঁ পা দা পা | মজ্ঞা -রা সা ন্ I সরা -গা -রগা -গা | -গমা -পদা মপা -া I
স ধি য় ন | স ঙ্ গ না চা০ ০ ০০ ০ | ০০ ০০ উ০ ০

সাঁ পা দা পা | মজ্ঞা -রা সা ন্ I সা সা -া -া | -া -া -া -া II
স ধি য় ন | স ঙ্ গ না চা উ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

II গা গা -া -া | ধগা ধপা মা মা I মপা -ধা ধা পা | পধা ধরী সা সা I
য় হ ০ ০ | অ০ ভি০ লা য ব০ ০ হ ত | মে০ রে০ ম ন

নমা-রজ্ঞা জ্ঞা -া | রা জ্ঞা -মা রা I না -া সা -া | -া -া -া -া I
না০ ০য়্ ন ন্ | য় টৈ ০ দে খা ০ উ ০ | ০ ০ ০ ০

মরী -গা সা মরী | -মজ্ঞা জ্ঞা মা মা I সা মরী সা -া | গা গধা পক্ষা পা I
স্ব০ ০ র জা০ | ০০ ম গি রি ধ র০ ৭ ০ | ছ বি০ লে০ ০

রা মা পা ধা | মপা -ধগা ধা পা I গা -া মা -া | -রমা-জ্ঞরা-সনা-সা II
ছ জ ভ রি | ক০ ০৭্ ঠ লা গা ০ উ ০ | ০০ ০০ ০০ ০

মুরলী শ্রাম বজাউ

নৃত্য করণ (Single Postures In Dancing)

শ্রীকিরীট রায়

নৃত্যে “রঙ্গের” সৃষ্টি হয় “করণ” এবং “অঙ্গহারের” সাহায্যে নৃত্যের “করণ” হচ্ছে হস্তপদের সমাযোগ। বাকে আমরা বলে থাকি, অঙ্গপ্রত্যঙ্গের ভঙ্গী বা স্ফুটনার বিজ্ঞাস।

ভরতমুণি তাঁর নাট্যশাস্ত্রে অষ্টোত্তর শত (১০৮) সংখ্যক করণের উল্লেখ করেছেন। তাদের নাম হচ্ছে—

- (১) তলপুষ্পপুটম্ (২) বর্তিতম্ (৩) বলিতাক্রমকম্
- (৪) অপবিদ্ধম্ (৫) সমনখম্ (৬) লীনম্ (৭) স্বস্তিকরেচিতম্
- (৮) মণ্ডলস্বস্তিকম্ (৯) নিকুট্টকম্ (১০) অধনিকুট্টকম্
- (১১) কটিচ্ছিন্নম্ (১২) অধরচিতকম্ (১৩) বক্ষস্বস্তিকম্
- (১৪) উন্নতকম্ (১৫) স্বস্তিকম্ (১৬) পৃষ্ঠ স্বস্তিকম্
- (১৭) দিক স্বস্তিকম্ (১৮) অলাতকম্ (১৯) কটিসমম্
- (২০) আক্ষিপ্তরচিতম্ (২১) বিক্ষিপ্তাঙ্গিপ্তকম্ (২২) অধ-
স্বস্তিকম্ (২৩) অক্ষিতম্ (২৪) ভূজঙ্গক্রান্তিতম্ (২৫) উর্দ্ধক্রান্ত
- (২৬) নিকুঙ্কিতম্ (২৭) মণ্ডলি (২৮) অধর্মণ্ডলি
- (২৯) রেচিত নিকুট্টিতম্ (৩০) পাদাপবিদ্ধকম্ (৩১) বলিতং
- (৩২) ঘূর্ণিতম্ (৩৩) ললিতম্ (৩৪) দণ্ডপঙ্কম্
- (৩৫) ভূজঙ্গত্রস্তরেচিতম্ (৩৬) নুপুরম্ (৩৭) বৈশাখরেচিতম্
- (৩৮) ভ্রমরম্ (৩৯) চতুরম্ (৪০) ভূজঙ্গাঙ্কিতকম্
- (৪১) দণ্ডরেচিতম্ (৪২) বৃশ্চিককুট্টিতম্ (৪৩) কটিভ্রাস্তম্
- (৪৪) লতাবৃশ্চিকম্ (৪৫) ছিন্নম্ (৪৬) বৃশ্চিকরেচিতম্
- (৪৭) বৃশ্চিকম্ (৪৮) ব্যাসিতম্ (৪৯) পার্শ্বনিকুট্টকম্
- (৫০) ললাটতিলকম্ (৫১) ক্রান্তকম্ (৫২) কুক্ষিতম্
- (৫৩) চক্রমণ্ডলম্ (৫৪) উরোমণ্ডলম্ (৫৫) আক্ষিপ্তম্
- (৫৬) অর্গলম্ (৫৭) তলবিলালিতম্ (৫৮) বিক্ষিপ্তম্
- (৫৯) আবতম্ (৬০) দোলাপাদম্ (৬১) বিবৃতম্
- (৬২) বিনিবর্তম্ (৬৩) পার্শ্বক্রান্তম্ (৬৪) নিশ্চিস্তম্
- (৬৫) বিদ্যাদ্রাস্তম্ (৬৬) অতিক্রান্তম্ (৬৭) বিবর্তিতকম্
- (৬৮) গজকৌড়িতকম্ (৬৯) তলসংস্ফাটিতম্ (৭০) গরুড়-

- প্লুতকম্ (৭১) গণ্ডস্থচী (৭২) পরিবৃত্তম্ (৭৩) পার্শ্বক্রান্ত
- (৭৪) গৃধ্রাবলীলকম্ (৭৫) সম্ভ্রতম্ (৭৬) স্থচী
- (৭৭) অধস্থচী (৭৮) স্থচীবিদ্ধম্ (৭৯) অপক্রান্তম্
- (৮০) ময়ূবললিতম্ (৮১) সপিতম্ (৮২) দণ্ডপাদ-
- (৮৩) হরিণপ্লুতম্ (৮৪) প্রেচ্ছালিতকম্ (৮৫) নিতম্
- (৮৬) স্থলিতম্ (৮৭) করিহস্তম্ (৮৮) প্রসপিতকম্
- (৮৯) সিংহবিক্রাঁড়িতম্ (৯০) সিংহাক্ষিতম্ (৯১) উষ্মতম্
- (৯২) উপস্থতকম্ (৯৩) তলসংঘটিতম্ (৯৪) জ্বলিতম্
- (৯৫) অবস্থিতকম্ (৯৬) নিবেশম্ (৯৭) এলকাকৌড়িতম্
- (৯৮) উরুক্রান্তম্ (৯৯) মদস্থলিতকম্ (১০০) বিষ্ণুক্রান্তম্
- (১০১) সম্ভ্রাস্তম্ (১০২) বিষ্ণুতম্ (১০৩) উদঘটিতম্
- (১০৪) বৃষভকৌড়িতম্ (১০৫) লোলিতম্ (১০৬) নাগাপ-
সপিতম্ (১০৭) শকটাস্তম্ (১০৮) গজাবতরণম্।

এই অষ্টোত্তর শত করণের বর্ণনা ও নৃত্যাভিনয়ে তাঁদের প্রয়োগ সম্বন্ধে ব্যবস্থা নিম্নলিখিত রূপ :—

১। তলপুষ্পপুটম্—

“বামে পুষ্পপুটঃ পার্শ্বে পাদোহগ্রতল সঞ্চর।

তথা চ সম্ভ্রতং পার্শ্বং তলপুষ্পপুটং ভবেৎ ॥”

“পুষ্পপুট” মূদ্রাযুক্ত হুঁহাত বামপার্শ্বে রেখে, হুঁপায়েব গোড়ালী পরম্পর বিপরীত দিকে রেখে, উভয় হাঁটু ঈষৎ বাকিয়ে বামপার্শ্বদেশে অল্প উন্নত রেখে, সম্মুখদৃষ্টি রেখে দাঁড়ানর ভঙ্গীকে তলপুষ্পপুট করণ বলা হয়। নৃত্যে এই ভঙ্গীতে পায়ের “অগ্রতল সঞ্চরণ” করা হয়। উদাহরণাদির প্রদর্শনার্থ এবং উপসংহার বাক্য প্রয়োগার্থে এই নৃত্যভঙ্গীর প্রয়োগ হয়।

২। বর্তিতম্—

“কুক্ষিতোমণিবন্ধেতু ব্যাবৃত্ত পরিবর্তিতৌ।

হস্তৌ নিপতিতৌ চৌর্ধোবর্তিতং করণং তু তৎ ॥”



উভয় হস্ত চিৎভাবে সম্মুখের দিকে উভয় পার্শ্বে প্রসারিত ও প্রলম্বিত হবে। দু'হাত ক্রমাগত কতক মুখ এবং শুকতুণ্ড মূদ্রা ধারণ হবে। ঈষৎ কটিভঙ্গ হবে। উভয় চরণতল উভয় পার্শ্বাভিমুখ হবে। দৃষ্টি সহজ ও সরলভাবে সম্মুখের দিকে থাকবে। এই ভঙ্গীর নাম “বতিতম্”। অস্থয়া বাক্যার্থ অভিনয়ে নৃত্যে এই করণের প্রয়োগ হয়।

৩। বলিতোক্রকম্—

“শুকতুণ্ডো যদা হস্তো ব্যাবৃত্ত পরিবর্তিতৌ।

উরু চ বলিতৌ যশ্চিবলিতোক্রকমুচ্যাতে ॥”

উভয় হস্তে “শুকতুণ্ড” মূদ্রা ধারণ করে দেহের উভয় বক্ষের সম্মুখভাগে ব্যাবৃত্ত এবং পরিবর্তিত করা হবে। উভয় উরু নমিত হবে। কটিভঙ্গ করে বামপার্শ্বদেহ ঈষৎ উন্নত রাখা হবে। মস্তক দক্ষিণ পার্শ্বে অঙ্গ হেলবে। এই ভঙ্গীর নাম—“বলিতোক্রকম্”। উভয় গোড়ালী সংযুক্ত হবে। মুক্ত বিষয় ভাব-প্রকাশে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

৪। অপবিদ্ধম্—

“আবর্ত্য শুকতুণ্ডাখ্যমুরু পৃষ্ঠে নিপতয়েৎ।

বামহস্তশ্চ বক্ষঃস্থাপ্য পবিদ্ধং তু তন্তবেৎ ॥”

কটি ভঙ্গ হবে। দৃষ্টি দক্ষিণ পার্শ্বে থাকবে। মস্তক বাম পার্শ্বে ঈষৎ হেলবে। উভয় পায়ের গোড়ালী বিপরীত পার্শ্বে অসংযুক্ত ভাবে থাকবে। উভয় উরু অবনত হবে। শুকতুণ্ড-মূদ্রাযুক্ত দক্ষিণ হস্ত দক্ষিণ উরুতে স্থাপিত হবে এবং “কতক-মুখ” মূদ্রাযুক্ত বামহস্ত বাম বক্ষদেশের পার্শ্বে আবর্তিত হবে। এই ভঙ্গীতে নৃত্য করার নাম—“অপবিদ্ধম্” ভঙ্গিমা। অস্থয়া এবং কোপবাক্য প্রয়োগার্থে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

৫। সমনখম্—

“শ্লিষ্টো সমনখো পাদৌ করৌ চাপিপ্রলম্বিতৌ।

দেহ স্বাভাবিকঃ যত্র ভবেৎ সমনখং তু তৎ ॥”

দেহ সরল এবং সহজ ভাবে দণ্ডায়মান থাকবে। উভয় চরণ একদিকে পাশাপাশি বিস্তৃত থাকবে। দু'হাত

উভয় পার্শ্বে একরূপ ভাবে প্রলম্বিত ও বিস্তৃত থাকবে যেন ওড়বার চেষ্টা করা হচ্ছে। মস্তক সরল থাকবে এবং দৃষ্টি সম্মুখের দিকে থাকবে। উভয় হস্তের তালু পশ্চাত্তাগে থাকবে। এই ভঙ্গীর নাম—“সমনখম্”। রঙ্গমঞ্চে প্রথম প্রবেশের সময় এই ভঙ্গী প্রদর্শিত হয়।

৬। লীনম্—

“পতাকাঙ্কলী বক্ষঃস্থং প্রসারিত শিরোধরম্।

নিহঙ্কিতাং সকূটং চ তল্লীনং করণং শ্বতম্ ॥”

দেহ সরল এবং স্বাভাবিক ভাবে দণ্ডায়মান থাকবে। উভয় চরণ পাশাপাশি “সমনখ” অবস্থায় পাতিত থাকবে। দু'হাতে “পতাকা” মূদ্রা ধারণ করে, উভয় করতালু সংযুক্ত ভাবে বক্ষঃস্থল ধারণ করা হবে। স্বল্পদেশ সম্মুখে অবনত হবে এবং দৃষ্টি সম্মুখের দিকে থাকবে। নৃত্যে এই দেহভঙ্গীর নাম—“লীনম্”। প্রিয় প্রার্থনা বাক্যার্থে অভিনয়ে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

৭। স্বস্তিকরেচিতম্—

“স্বস্তিকো রেচিতাবিন্দৌ বিন্ধিষ্ঠৌ কটি সংশ্রিতৌ

যত্র তং করণং জেয়ং বৃধৈ স্বস্তিকরেচিতম্ ॥”

উভয় পা উভয় পার্শ্বে প্রসারিত থাকবে। কটিভঙ্গ হবে। উভয় হস্তে “অর্দ্ধচন্দ্র” মূদ্রা ধারণ করে উভয় কটি পার্শ্বে স্থাপিত হবে। মস্তক বামে হেলবে। দেহের দক্ষিণ পার্শ্ব এবং দক্ষিণ নিতম্ব ঈষৎ উন্নত ভাবে রাখা হবে। দৃষ্টি বাম পার্শ্বে থাকবে। এই ভঙ্গীর নাম—“স্বস্তিকরেচিতম্”। নৃত্যই যে স্থলে প্রধান অভিনয়ের বিষয় তথায় এই নৃত্যের প্রয়োগ হবে।

৮। মণ্ডলস্বস্তিকম্—

“স্বস্তিকৌতু করৌ কৃত্বা প্রাশ্বুখোদ্ধতলৌ সমৌ।

তথা তু মণ্ডলং স্থানং মণ্ডল স্বস্তিক তু তৎ ॥”

উভয় হস্ত কুঞ্চিত করে স্বস্তিক (cross wise) ভাবে বক্ষঃস্থলে স্থাপিত হবে। মস্তক সরল ও সহজ ভাবে

থাকবে। উভয় পা বিচ্ছিন্ন ভাবে উভয় পার্শ্বাভিমুখে প্রসারিত থাকবে, কোমর ঈষৎ নত এবং দৃষ্টি উর্দ্ধভাগে থাকবে। এর নাম “মণ্ডলস্বস্তিকম্।” প্লানি বা ভংসনা করা বাক্যার্থ্যাত্মিনয়ে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

৯। নিকুটিকম্—

“নিকুটি নৌ বদা হন্তৌ স্ববাহু শিরসোস্বস্তরে।

পাধৌ নিকুটি তৌ চৈব জেয়ং তত্ব নিকুটিকম্ ॥”

নিকুটম্ অর্থে অঙ্গের উন্নয়ন এবং চিনমন। মস্তকের উভয় পার্শ্বে ও উভয় দিকে উভয় হস্ত প্রসারিত করা থাকবে। উভয় করতল নিম্নাভিমুখী হবে। উভয় পদতলের অগ্রভাগের সাহায্যে দণ্ডায়মান হোয়ে, উভয় পদের গোড়ালী পর পর ভূমিতে নিপাতিত করে নৃত্য করার ভঙ্গীকে “নিকুটিকম্” বলা হয়। আত্ম সম্ভাবনা প্রধান বাক্যার্থ্যাত্মিনয়ে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

১০। অর্ধনিকুটিকম্—

“অধি তো বাহু শিরসি হস্তস্বভিমুখাঙ্গুলিঃ।

নিকুটিতাদ্যধোগেন ভবেদধ'নিকুটিকম্ ॥”

উভয় বাহু এবং মস্তক অবনত করে, আবর্তিত করতলে অঙ্গুলী রেখে, কটি ভঙ্গ করে, উভয় পদতলের অগ্রভাগের সাহায্যে সম্মুখ ভাগে অগ্রসর এবং পশ্চাদ্গত হোয়ে নৃত্য করার নাম—“অর্ধনিকুটিকম্” করণে নৃত্য। ইহা আত্ম সম্ভাবনা বিষয় প্রকাশক নৃত্য।

১১। কটিছিন্নম্—

“পর্য্যায়শঃ কটিছিন্না বাহুশিরসি পল্লবৌ।

পুনঃ পুনশ্চ করণং কটিছিন্নং তু তদ্ববেৎ ॥”

হু'পায়ের গোড়ালী অসংযুক্তভাবে উভয় পার্শ্বাভিমুখে বিস্তৃত থাকবে। উভয় হস্তে পর পর “পল্লব”, “পতাকা”, “অলপল্লব” ইত্যাদি মূদ্রা ধারণ করে দেহের উভয় পার্শ্বে প্রসারিত হবে এবং করতল নিম্নাভিমুখে থাকবে। ঈষৎ কটি ভঙ্গ হবে। কৃষ্ণিত পদ উৎক্ষেপণ করে, “অতিক্রান্তা”

এবং “ভ্রামরী” পাদে কটিদেশ পরিবর্তিত করে পর পর নৃত্য করা হবে। এই ভঙ্গিমার নাম—“কটিছিন্নম্।” বিশ্বয় প্রধান বাক্যার্থ্যাত্মিনয়ে এই নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

১২। অর্ধরেচিতকম্—

“অপরিধঃ করঃ সূচ্যা পাদশ্চৈব নিকুটিতঃ।

সম্মত্তং যত্র পার্শ্বং চ তদ্ববেদধ'রেচিতম্ ॥”

উভয় পা উভয় পার্শ্বাভিমুখে এবং গোড়ালী অসংলগ্ন ভাবে থাকবে। “কতক মুখ” মূদ্রায়ুক্ত দক্ষিণ হাত বক্ষঃদেশে ত্রুস্ত থাকবে এবং সূচী মূদ্রায়ুক্ত বাম হাত বাম পার্শ্বে প্রসারিত হয়ে ক্রান্তুলী অধোমুখে থাকবে। বাম পার্শ্বদেশ ঈষৎ উন্নত হবে। মস্তক দক্ষিণ পার্শ্বে ঈষৎ হেল্বে। ঈষৎ কটি ভঙ্গ হবে। উভয় পদতল অবনত এবং পর পর “নিকুটন” করে নৃত্য করা হবে। অসমঞ্জসচেষ্ঠা প্রধান বাক্যার্থ্যাত্মিনয়ে এই নৃত্য প্রযুক্ত হয়।

১৩। বক্ষ স্বস্তিকম্—

“সন্তিকো চরণৌ যত্র করৌ বক্ষসি রেচিতৌ।

নিকুষ্ণিত তথা বক্ষো বক্ষ স্বস্তিকমেব তৎ ॥”

হু'পা আড়াআড়ি (cross wise) করে রাখা হবে এবং হু'হাত আড়াআড়ি করে বুকের ওপর ত্রুস্ত থাকবে। কোমর এবং বক্ষদেশ ঈষৎ অবনত করে এই নৃত্য প্রদর্শিত হবে। ইহা অচ্যুতাপ বা লজ্জাভাব প্রকাশক নৃত্য।

১৪। উন্নতকম্—

“অধিতেন তু পাদেন রেচিতৌ তু করৌ যদা।

উন্নতং করণং তত্ব বিজ্ঞেয়ং নৃত্যকোবিদৈঃ ॥”

উভয় গোড়ালী ভূমিতে সম্পূর্ণ পাতিত থাকবে এবং উভয় চরণ উভয় পার্শ্বাভিমুখ এবং অসংলগ্ন থাকবে। কটিভঙ্গ এবং উভয় জাহু উভয় পার্শ্বাভিমুখে অবনত হবে। উভয় পদের অঙ্গুলী ভূমি উর্দ্ধে রেখে অঙ্গুলীগুলির অগ্রভাগ অবনত করে রাখা হবে। মস্তক দক্ষিণ পার্শ্বে হেল্বে। উভয় হাত উভয় পার্শ্বে প্রসারিত করে, করতল এবং

অঙ্গুলী সকল অধোমুখে ধারণ করা হবে। দক্ষিণ কটি-পাখ উন্নত করা হবে। গোড়ালীর উপর ভর দিয়া নৃত্য করা হবে। এই নৃত্য অতি সৌভাগ্যজনিত গর্ভপ্রকাশক।

১৫। স্বস্তিকম্—

“হস্তাভ্যামথ পাদাভ্যাং ভবতঃ স্বস্তিকৌ যদা।

তৎস্বস্তিকমিতি প্রোক্তং করণং করণাখিভিঃ।”

যে করণে উভয় হাত এবং উভয় পা আড়াআড়ি (cross wise) ভাবে রাখা হবে, মস্তক সরল এবং দৃষ্টি সম্মুখে থাকবে, ঈষৎ কটিভঙ্গ হবে, তার নাম “স্বস্তিক” ভঙ্গিমা। ঘেষ, নিষেধ, রহস্য প্রভৃতি বাক্যার্থাভিনয়ে এই নৃত্য প্রযুক্ত হয়।

১৬। পৃষ্ঠস্বস্তিকম্—

“বিক্ষিপ্তাংক্ষিপ্ত বাহুভ্যাং স্বস্তিকৌ চরণৌ যদা।

অপক্রান্তাধঃসুচিভ্যাং তৎপৃষ্ঠ স্বস্তিকং ভবেৎ।”

কটিদেশ ঈষৎ অবনত করে পশ্চাৎ ফিরে হুঁজাছু অবনত করে, স্বস্তিক পদে দাঁড়ান হবে। উভয় হস্তে “অধঃ সুচি” এবং “অপক্রান্ত” মুদ্রা ধারণ করে নর্তকের সম্মুখের দিকে রাখা হবে। পৃষ্ঠদেশ দর্শকের দিকে থাকবে। যুদ্ধ বিষয়ে; পরিক্রমে; ঘেষ, নিষেধ প্রভৃতি বাক্যার্থাভিনয়ে এই নৃত্য ভঙ্গীর প্রয়োগ হয়।

১৭। দিক্ স্বস্তিকম্—

“পার্শ্বোন্নতশ্চৈব যত্র স্তিষ্ট গতো ভবেৎ।

স্বস্তিকৌ হস্তপদাভ্যাং তদ্বিক্ স্বস্তিকমুচ্যতে।”

উভয় হাত এবং উভয় পা স্বস্তিকভাবে (cross wise) রাখা হবে। কোমর ঈষৎ অবনত করে পশ্চাৎ ফিরে দাঁড়ান হবে। মস্তক এবং দৃষ্টি এক পার্শ্বাভিমুখে থাকবে। সঙ্গীত পরিবর্তন বাক্যার্থ প্রকাশে এই ভঙ্গীতে নৃত্যের প্রয়োগ হয়।

১৮। অলাতকম্—

“অলাতং চরণং কৃদ্বা বাৎসর্যেদক্ষিণং করম্।

উর্দ্ধাঙ্গকমং কুর্ধ্যাদলাতকমিতি স্বতম্।”

বাম চরণ ও বাম জাহ্নু বাম পার্শ্বাভিমুখে থাকবে। দক্ষিণ জাহ্নু দক্ষিণ পার্শ্বাভিমুখে উত্তোলিত করে দক্ষিণ চরণের অঙ্গুলীর অগ্রভাগ অধোমুখে ভূমিস্পর্শ করবে। ঈষৎ কটিভঙ্গ হবে। উভয় হস্ত উভয় পার্শ্বে প্রলম্বিত থাকবে। দৃষ্টি সম্মুখে থাকবে। মস্তক ঈষৎ দক্ষিণ পার্শ্বে হেলবে। এর নাম, “অলাতকম্” করণ। ললিত নৃত্যাভিনয়ে এই করণের প্রয়োগ হয়।

১৯। কটিসমম্—

“স্বস্তিকাপমূহঃ পাদকরৌ নাভিকটি স্থিতৌ।

পার্শ্বমুদ্রাহিতং চৈব করণং তৎ কটি সমম্।”

উভয় জাহ্নু এবং উভয় চরণ উভয় পার্শ্বাভিমুখে থাকবে। কটিদেশ অবনত হবে। দক্ষিণ পার্শ্ব ঈষৎ উন্নত হবে। মস্তক দক্ষিণ পার্শ্বে হেলবে। “কতকমুখ” মুদ্রাযুক্ত দক্ষিণ হাত নাভিদেশে এবং “অর্দ্ধচন্দ্র” মুদ্রাযুক্ত বাম হাত বাম কটিতে স্থাপিত হবে। পূর্বেরঙ্গ বিধানের জর্জর মন্ত্রণাবসরে সূত্রধারের দ্বারা এই ভঙ্গীতে নৃত্য করার ব্যবস্থা নাট্যশাস্ত্রকারেরা দিয়েছেন।

২০। আক্ষিপ্তরেচিতম্—

“হস্তো হৃদি ভবেদ্ব্যামঃ সবাশ্চাক্ষিপ্তরেচিত।

রেচিতশ্চাপবিদ্বশ্চ তৎশ্রাদাক্ষিপ্তরেচিতম্।”

উভয় জাহ্নু ও উভয় চরণ পার্শ্বাভিমুখে থাকবে। উভয় পদতল সম্পূর্ণ ভূমিতে গ্রস্ত থাকবে। চরণের ভঙ্গী পর পর অঙ্কিত ও সুচিপাদ হবে। “হংসপক্ষ” মুদ্রা যুক্ত বাম হস্ত বক্ষের বামপার্শ্বে সম্মুখের দিকে ধারণ করা হবে। দক্ষিণ হস্ত আক্ষিপ্ত ও রেচিত করে দক্ষিণ উরুতে স্থাপিত হবে। দৃষ্টি উর্দ্ধে এবং দেহ ও মস্তক সরল থাকবে। কটিভঙ্গে নৃত্য দেখান হবে। ত্যাগ বাক্যার্থ প্রয়োগে এই নৃত্য অভিনীত হয়।

ক্রমশঃ

স্বরলিপি

খাজানা—তেতাল

ফাগুনকে দিন চার

(এরি) বৃন্দাবনমে ধুম মচি ছায়।

আবির গুলাল কেশর রঙ্গ পিচকারী

বৃন্দাবনমে ফাগ রচি ছায় ॥

প্রাপ্ত—খলিফা মহম্মদ দবীর খাঁ, বৌণ-নেওয়াজ

স্বরলিপি—শ্রীমতী তৃপ্তি দেবী চৌধুরাণী

স্থায়ী

০ -১ পসগমা সা মগমা ১ পধা -নর্মা না স'নর স'নর্মা । + গা ধগা -ধা -নধা ৩ পা -১ পা ধা ।
০ ফা ০০০ গু ন কে ০ ০০ দি ন ০০০০০ ০ চা ০ ০ ০০ র ০ এ রি

০ না -১ না না ১ স'না -স'নর্মা গধগা -ধগধা । + মগমা -১ পধা -নর্মা ৩ পগধপা পমা মগপমগমা গা ।
০ বৃ ন্দা ব ন ০ ০০০ মে ০ ০০০ ধু ০ ০ ম ০ ০০ ০০০০ ম ০ চি ০০০০০ ছায়

অন্তরা

০ -১ গমা মগধগা -পধা ১ না -স'না -১ না । + স'না -১ -গা -ধা ৩ -পধা -ধনা -১ স'না ।
০ আবি র ০০ ০০ ০ ০ ০ গু লা ০ ০ ০ ০ ০০ ০ ল

০ না না স'না না ১ স'না -১ না স'না । + নর্মা -র'স'না -র'স'না -নর্মা ৩ গা -ধা -গা -ধা ।
০ কেশ র র জ ০ পি চ কা ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০ ০ ০ ০

০ গ'মা -রা স'নস'না স'না ১ র'স'না -নর্মা গধা -গধা । + মগমা -মা পধা -নর্মা ।
০ বৃ ন্দা ব ন ০ ০০ মে ০০ ফা ০ গ ০ ০০

৩ -পগধপা পমা মগপমগমা গা
০০০০ র চি ০০০০০ ছায়

নৃত্যশিল্পে নারী

শ্রীক্ষণপ্রভা ভাদুড়ী

“সত্যম্ শিবম্ সুন্দরম্”—যাহা সত্য মঙ্গলময় এবং সুন্দর তাহাই সত্য। বিশ্বস্থষ্টির শ্রেষ্ঠ সৃষ্টি অনবদ্য সৌন্দর্যের মধ্য হতেই শিল্পের জন্ম-উদ্ভিদাস পাওয়া যায়। তাই যারা ভাবে আত্মহারা, রসে বিহ্বল, সৌন্দর্যের একনিষ্ঠ পূজারী, আমরা তাদের শিল্পী নামে অভিহিত করে থাকি। সুন্দরের ধ্যানে মগ্ন থেকে শিল্পী যখন নৃত্য সৃষ্টির প্রেরণায় চঞ্চল হয়ে ওঠেন, বিশ্বপ্রকৃতি তখন বিশ্ব মধ্যে চেয়ে দেখে সত্যই সে সৃষ্টি অপূর্ব আনন্দ-রসে নিষিক্ত, কোন অস্থূলোকে ভাবের অভিব্যক্তিতে পূর্ণ, অতুলনীয় সৌন্দর্য-সম্ভারে শ্রীমণ্ডিত!

শিল্প-সৃষ্টির প্রধানতম উদ্দেশ্য হচ্ছে মানব-হৃদয়ের দুঃখ-বেদনার কে জুই স্থলে আনন্দের চাঞ্চল্য জাগিয়ে তোলা। তার বক্র চলার পথ লীলায়িত হৃদয়ের হিল্লোলে, সহজ ও ছন্দোবদ্ধ করে তোলা এবং সংসারের যেখানে নানা প্রকার বিভীষিকা, অত্যাচার দুশ্চিন্তার করাল ছায়া ভীষণ মূর্তিতে প্রকটিত হয়ে ওঠে, সেখানে আদর্শের জীবন্ত রূপ চিত্রিত করে মানবকে, সে পথের সংশ্রব থেকে বিচ্ছিন্ন রাখা।

এই শিল্পের মধ্যে নৃত্য একটি অতি উচ্চাঙ্গের ললিত-কলা। এর লীলায়িত ছন্দে, অপূর্ব লাস্যে, মধুর তান-

লয়-মান পূর্ণ মঞ্জুল চরণ-বিন্যাসে যে আর্টের সৃষ্টি হয়, তাহা সভ্য জগতে অতুলনীয় আনন্দপূর্ণ ও পবিত্র শাস্তিরসে সিক্ত। যুগে যুগে, কালে কালে সকল মনীষিগণই এই নৃত্য-বলার মোহনীয় আকর্ষণে মুগ্ধ ও পক্ষপাতী ছিলেন। অর্জুন একজন বিখ্যাত নৃত্য-কলাবিদ ছিলেন।



বলীরাগের নৃত্যকুশলা শ্রীমতী রত্না

খ্রীষ্টচতুর্দশ বাঙলা দেশে ভক্তিমূলক নৃত্যের প্রচলন করেন। নোটজে বলেছেন, “My style is dance, every day I count wasted in which there has been no dancing.” প্লেটো বলেছেন, “A good education consists in knowing how to sing and dance well”—

বাস্তবিক, নৃত্য কলাশিল্প ভারতবর্ষের আধ্যাত্মানুগণের

চির গৌরবময় সম্পদ। সেই আদিকাল হতে হিন্দুগণ এর সাধনা ও চর্চা করে আসছেন। এই নৃত্যকলার অমূল্য ও উৎকর্ষ-সাধনের মধ্য দিয়ে তাঁরা করতেন দেব-দেবীদের পূজার্তন। এইজন্য প্রাচীন নৃত্যকলার মধ্যে যথেষ্ট পরিমাণে আধ্যাত্মিকতার ছাপ বিদ্যমান। পুরাণ, বিষ্ণু ধর্মোত্তর প্রভৃতি গ্রন্থে লেখা আছে,—

“যো নৃত্যতি প্রহৃষ্টাত্মা—

নৃত্যদত্তা তথাপ্নোতি রুদ্র লোকমসংশয়ম্”—



নৃত্যভঙ্গীতে কুমারী অমলা নন্দী

অর্থাৎ যে ব্যক্তি হৃষ্টচিত্তে নৃত্য করে, দেব-দেবীর পূজাধ্বজ প্রাপ্তি হয়। স্বয়ং নৃত্যের দ্বারা দেবের পূজা করিলে পরলোকে সেই দেবের অনুচর হয়। প্রাচীন ভারতবর্ষের হিন্দুগণ নাচকে তাঁদের সাধনার একটি বিশেষ অঙ্গরূপে স্বীকার করতেন এবং অতি যত্নের সঙ্গে তার সাধনা ও অনুশীলন করতেন। শাস্ত্রে দেখা যায়, দেবাদিদেব মহাদেবের নিকট ব্রহ্মা এই নৃত্যবিদ্যা শিক্ষা অতি যত্ন সহকারে অর্জন করে, মহামুনি ভরতকে এই বিদ্যা শিক্ষা দান করেন, তারপর ভরত স্বর্গে অঙ্গরাদেব ও মর্ত্যে গন্ধর্বগণকে এই নাচ শেখান। এমনি করে পৃথিবীর মানবমণ্ডলীর মধ্যে ধীরে ধীরে এই উচ্চতম স্তরের ছন্দ মধুর ললিতকলা বিস্তৃতি লাভ করে।

সেই নৃত্যকলা আজ বর্তমান যুগের তথাকথিত প্রগতির কল্যাণে ছোটো বড় সকলেরই কাছে মাত্র তত্ত্ব

দেহের লীলায়িত ভঙ্গিমায় ও নৃপুং শিঞ্জিত চরণ বিস্তারের ছন্দে ছন্দে মূর্ত হয়ে উঠছে। আজকাল অভিব্যক্তির উৎসাহ ও প্রেরণায় অনেক মেয়ে জুল কলেজে গিয়ে যেমন লেখাপড়া, গান-বাজনা ইত্যাদি শিক্ষা করছে এবং যথা সময়ে পরীক্ষা দিয়ে তাতে উত্তীর্ণ হয়ে যাচ্ছে। বর্তমানে সেই রকম নৃত্য শিক্ষার বেলায়ও মেয়েদের কিছু ব্যতিক্রম দেখা যায় না। আজকাল নব্য ভগতের সভা অধিবাসিবৃন্দ, প্রধানতঃ নাম, যশ ও খ্যাতি লাভের আশায় “নূতন কিছু” করার আশঙ্কায় উন্মত্ত হয়ে উঠেছেন। তাঁরা



নৃত্যভঙ্গীতে শ্রীমতী মেনকা

দিগ্বিদিক জ্ঞান শূন্য হয়ে কর্মশ্রোতে বাঁপিয়ে পড়ছেন, এবং উত্তেজনার আনন্দে সে পথ

ভালো কি মন্দ—তা বিবেচনা করার পর্যাপ্ত অবসর পাচ্ছেন না।—কিন্তু প্রত্যেক জাতির সাধনার একটি ধারা আছে। এই সাধন-ধারার উদ্ভাপণে চললে, তা কে ব্যর্থ কাম হতেই হবে। ভার-তেও সনাতন সাধন-ধারার সঙ্গে মিল রেখে আমরা বর্তমান জগৎ-সমস্যা সমাধানের চেষ্টা করছি না। ভারতের এই সাধন-ধারার কথা আমরা বেমালুম বিস্মৃত হয়েছি। আমাদের উপলক্ষ্য করে ভগবান জগৎকে যা দিয়ে যান, আমাদের ভেতর দিয়ে যে ভাব ফুটিয়ে—জগতের ভাব ধারাকে পুষ্ট ও সমৃদ্ধ করতে চান, আমরা যেন তাতে রাজী নই। আমরা আজ বৈচে আছি মানবের ঘরানয়, অহুসরণের ঘরা। অহুসরণ



নৃত্যভঙ্গীতে কুমারী এম্বা বন্দ্যোপাধ্যায়

ক'রে কোনও জাতি বাঁচতে পারে না বা বড় হতে অস্বিভূত হয়ত একদিন জগতের বুক থেকে চিরতরে পারেনা।

লুপ্ত হয়ে যাবে।

এই বিশ্ব-সংসারে ভগবান যেমন বিভিন্ন স্তরের

এখন কথা হচ্ছে, আজকাল প্রায় ঘরে ঘরে অভিব্যব-

প্রাচুর্যে শক্তিশালী করে জগতে প্রেরণ করেছে ন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, বর্তমানের মানব সভ্যতার উপযুক্ত সদ্ব্যবহার করতে পারছেন না। জাতিতে জাতি সংঘর্ষ, দেশে সাম্প্রদায়িকতা, বিদেশী সভ্যতার অলম অহুসরণ আজ ভারতবর্ষের সভ্যতার, কৃষ্টি, ও জাতীয় বৈশিষ্ট্যের মূলে হানছে তীব্র কুঠারাঘাত। তাই হয়েছি আমরা পথভ্রান্ত। কিন্তু এগন থেকে সাবধান না হয়ে, এই ভ্রান্ত পথে উন্নতির মত দেখে চললে, প্রবল ব্যর্থপাতে, এই জাতির

গণ যে পয়সা খরচ করে নিজ নিজ কলাসম্প্রদায়ের নৃত্য-বিজ্ঞান শিক্ষা করছেন, তার প্রয়োজনীয়তা ও পরিণতি কি, এবং সার্থকতা কোথায়? অধিকাংশ ক্ষেত্রে দেখা যায়, তৎপ্রতি বিন্দুমাত্র দৃষ্টিপাত না করে কেবলমাত্র ভাবিয়া থাকেন কি উপায়ে নৃত্য জগতে একটি বিশেষ সম্মান লাভ করে বিখ্যাত হতে পারে? তারপর মেয়েরা

হয়, যে তখন আর তার গতিরোধ করা একপ্রকার অসম্ভব হয়ে পড়ে; এমন কি সাধারণ স্থানে, যেখানে সেখানে টিকিটক্রয়কারীদেরও সমক্ষে নৃত্য প্রদর্শন করতে কিছুমাত্র দ্বিধাবোধ করে না। এই প্রকার মনোবৃত্তি দেশের, জাতির ও সমাজের পক্ষে কি শুভপ্রদ? তাই বলিতে চাই, এই সকল মেয়েদের জননীরা যদি



নৃত্যভঙ্গীতে শ্রীমতী সাধনা বসু



কেনিয়া-রমণী রণবিক্রমী পুরুষকে নৃত্যদ্বারা অভিনন্দিত করিতেছে।

হ'চারিটি কাপ, মেডেল ইত্যাদি পুরস্কার পেলেত আর কোনো কথাই রইল না। তখন তারা প্রকাশ্য, অপ্রকাশ্য মানা সভায় রীতিমত নাচ দেখাতে শুরু করে দেয়। তারপর বলাই বাহুল্য, তাদের আঠেণব কষ্টার্জিত নৃত্য-শিক্ষা ধীরে ধীরে এমন একটি অবস্থায় এসে উপস্থিত

একটু চিন্তা করে দেখেন, তাহলে আমাদের এই অর্ধমৃত বাংলাদেশের অনেক কল্যাণ সাধন করা হয়।

ভারতীয় নৃত্য অতি উচ্চতম স্তরের শিল্পকলা। এর অমূল্য ও সাধনা করা পুরুষ ও নারী সকলের পক্ষেই সমান প্রয়োজন ও হিতকর। কিন্তু এর সামঞ্জস্য অটুট

রেখে চলতে পারলে, এর প্রয়োজনীয়তা, মানব-জীবনে অতি স্কন্দরূপে বিকশিত হয়ে ওঠে। সর্বদা মনে রাখতে হবে যে, পাশ্চাত্য দেশের নৃত্য ও ভারতীয় নাচের আদর্শ সম্পূর্ণ পৃথক্। ওদের নৃত্য রূপপ্রধান, এবং আমাদের নাচ ভাব-প্রধান। ওদের নৃত্যে দৈহিক রূপের অতিমাত্রায় ব্যঞ্জনা আছে বলে, এবং দেহের রূপ সীমাবদ্ধ বলে, তা সসীম আর আমাদের নাচ আধ্যাত্মিকতার ভাবে পূর্ণ বলে,

অন্তরে আনন্দরস সঞ্চারের জগ্ন এবং এই উচ্চাঙ্গের ললিত-কলার অমূল্য ও উৎকর্ষ সাধনের জগ্ন।

নৃত্যপটীয়সী মেয়েদের মধ্যে এই দুই দলই থাকা উচিত। কিন্তু বর্তমানে আমাদের দেশে নৃত্যের প্রসারতা যে ভাবে বৃদ্ধি পাচ্ছে, তাতে মনে হয়, মেয়েদের নৃত্য শিক্ষার সূচনাকাল হ'তেই যাতে সঠিক পথ অবলম্বন করতে পারে তৎপ্রতি তাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করি।



নৃত্যময়ী কুমারী মঞ্জুলিকা হাট্টট্টী

ভাব অনন্ত, তাই তা অসীম। সুতরাং আমাদের মেয়েদের নাচ শেখবার আগে, তাদের মনে ভারতীয় নৃত্যের সেই আদর্শ যাতে গভীরভাবে রেখাপাত করতে পারে, সে বিষয়ে বিশেষ দৃষ্টি দেওয়া প্রয়োজন। তা হলেই তাদের নৃত্য বিজ্ঞা শিক্ষার প্রয়োজনীয়তা সম্পূর্ণতা লাভ করবে।

নৃত্যকুশল মেয়েদের দুটি দলে বিভক্ত করা যায়। একদল যারা জনসাধারণের সম্মুখে নির্দোষ আনন্দ বিধানের জগ্ন—আর এক দল আছেন শিল্পোদ্ধারের জগ্ন, স্বাস্থ্যের উন্নতির জগ্ন, ব্রত পালনের জগ্ন, প্রিয়জনের



পাশ্চাত্য প্রভাবে নব্য জাপানের নারী নৃত্য

বিখ্যাত সাহিত্যিক মনোমোহী বার্গাড শ, বলেছেন, "The heroism of a woman is to nurse and protect life"—

নারীর বীরত্ব সেবা এবং লালনব্রতে। মানব-জাতির সেবার ভার, অসহায় শিশু সন্তানকে লালন ও পালনের জগ্ন নিজ বক্ষস্থলধায় পরিপুষ্ট করে তোলায় দায়িত্ব বিধাতা পুরুষ নারীর হস্তে অর্পণ করেছেন। তাই জগ্ন এই কাজের মধ্যেই তার সমস্ত জীবনের সার্থকতা, তার নারীত্বের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য্য প্রস্ফুটিত হয়ে ওঠে।

সাধারণতঃ দেখা যায়—পুরুষের চরিত্র কিছু বিশৃঙ্খলই হইয়া থাকে। তারা ধ্বংসের উপাসক। ধ্বংস-লীলার মধ্য দিয়াই তারা অন্তরে অপরিসীম আনন্দ লাভ করে। নারী সৃষ্টি এবং স্থিতির মধ্য দিয়া অন্তরে যে পূর্ণতা সঞ্চয় করে, পুরুষ ধ্বংসের মধ্য দিয়া সেই পরিমাণে আত্মতৃপ্তি লাভ করে, স্বতরাং পুরুষের এই বহিমুখী প্রকৃতিকে অন্তর্মুখী করার ভার এক মাত্র নারীর হাতে। পুরুষের জীবনে নারীর আধিপত্য এত অধিক বলেই, তার অন্তঃপুরেও নারীর দায়িত্ব ও প্রাধান্য এত প্রয়োজনীয় বলে' পরিলক্ষিত হয়। বঙ্কিমচন্দ্র এক জায়গায় স্ত্রীলোকের গুণ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন, “সূর্য্যামুখী আমার সম্বন্ধে স্ত্রী, সৌহার্দ্যে ভ্রাতা, বহু ভগিনী, আপ্যায়িত করিতে কুটুম্বিনী, স্নেহে মাতা, ভক্তিতে কণ্ঠা, প্রমোদে বন্ধু, পরামর্শে শিক্ষক, পরিচর্যায় দাসী।...সংসারে সহায়, গৃহে লক্ষ্মী, হৃদয়ে দর্ম, কণ্ঠে অনঙ্গ’র। আমার নয়নের তারা, হৃদয়ের শোণিত, দেহের জীবন, জীবনের সবধ। আমার প্রমোদে হৃষ, বিষাদে শান্তি; চিন্তার বুদ্ধি, কাণে উৎসাহী, আমার দর্শনে আলোক, শ্রবণে সঙ্গীত, নিঃশ্বাসে

বায়ু, স্পর্শে জগৎ।—আমার অতীতের স্মৃতি ভবিষ্যতের আশা, পরলোকের পুণ্য।”

স্বতরাং আশৈশব মেয়েদের চরিত্রগঠন কার্যের সময়ে এই কথাগুলি প্রত্যেক জননীর মনে রাখা একান্ত আবশ্যক। নারী যতই শিক্ষিতা হোক, যতই স্বাধীন হোক, তার প্রকৃত স্থান অন্তঃপুরে। জীবন তার যত নাম যশের গরিমায় উদ্ভাসিত হোক না কেন তার জীবনের চরমোৎকর্ষ মাতৃহে। এই লক্ষ্য তাদের জীবনের অগ্রভাগে রেখে চলতে হবে। প্রত্যেক মেয়েই নাচ শিখতে পারে, কিন্তু ভবিষ্যতে যাতে তাদের এই বিদ্যা শিক্ষা অনর্থক পরিণত না হয়, এ বিষয় অভিভাবকগণের বিশেষ লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন। রাশিয়ার সুপ্রসিদ্ধা নর্তকী শ্রীমতী আইভি কোলেং—এক জায়গায় লিখেছেন, “আমার যদি মেয়ে থাকত, তা’ হলে মা হয়ে আমি নিজ মেয়েকে নর্তকীর পেশা গ্রহণ করতে কখনই দিতাম না” নর্তকী শ্রেষ্ঠা “আইভি কোলেং” কথা ক’টা আমি বর্তমান মেয়েদের জননীদিগকে একবার ভেবে দেখতে সাহসনয় অনুরোধ জানিয়ে এই প্রবন্ধ শেষ করলুম।



স্বরলিপি

বিভাষ-ত্রিতাল

তুম পররারী কৃষ্ণ মুরারী ইতনি হামারী শুনো বনরারী ।

লে কর চীর কদম পর বৈঠে তাম জল মাখে উধারী ॥

স্বরলিপি—সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

বিভাষ-এর পরিচয়—ইহা বিলাবল ঠাটের ওড়া-খাডো রাগ। আরোহীতে মধ্যম ও নিখাদ বর্জিত। অবরোহীতে কেবল মধ্যম বর্জিত এবং নিখাদ অল্পভাবে বক্র। ভৈরব ঠাটের অন্তর্গত আরেক রকম বিভাষ আছে, উহা প্রাতঃকালে গীত হয়। বেলাবল ঠাটের বিভাষ রাত্রির শেষভাগে গীত হয়, এই বিভাষ বাঙ্গলাদেশে প্রচলিত। ইহার সা বাদি ও পঞ্চম সমবাদি, কেহ কেহ দৈবৎ বাদি ও গান্ধার সমবাদি করিয়া গাহিয়া থাকেন। ইহা উত্তরাঙ্গ রাগ।

ইহার আরোহী অবরোহী :—স, র গ, প ধ, ন প, ধ, স' স' ধ ন ধ প গ র স।

অন্ত্যারী

II ^০ ধা ধা ধা না | ^১ পা -ধা স'া | ⁺ ধা -পা গা পা | ^৩ গা রা সা -া I
তু ম প র | ধা ০ রী ০ | কু ০ ষ মু | রা ০ রী ০

^০ সা রা গা পা | ^১ ধা -ধা পা -গা | ⁺ স'া ধা র'া স'া | ^৩ ধা -পা গা -রা II
ই ত নে হা | মা ০ রি ০ | শু নো ব ন | রা ০ রী ০

অন্তরা

II ^০ ধা -ধা স'া স'া | ^১ স'া -স'া স'া স'া | ⁺ স'া র'া গ'া র'া | ^৩ স'া -স'া ধ'া -া I
লে ০ ক র | চাঁ ০ র ক | দ ম প র | বৈ ০ ঠে ০

^০ গ'া র'া স'া র'া | ^১ স'া -পধা স'া -া | ⁺ স'র'া স'া -ধা -পা | ^৩ গা -রা -সা -া II
হ ম জ ল | মা ০০ ষে ০ | উ ধা ০ ০ | রী ০ ০ ০

স্বরলিপি

বেহাগ—ত্রিতাল *

ডগর চলত পগ পগ মোহে রৌকত
কুমার যশোদা দেখে মানত নাহি ।
দাস কহত উন লাজ না আরত ।
নার পরাই চিনত নাহি ॥

কথা ও সুর—ওস্তাদ মেহেদী হুসেন খাঁ

স্বরলিপি—শ্রী অনিলভূষণ বাগ্‌চী

আস্থারী

০ না সা গা গগা | ১ পা পা নধা না II + র'সা না পা জুপা | ৩ গা -মা গা -মা |
ড গ র চ ০ | ল ত প ০ গ প ০ গ মো হো | রো ০ ক ত |

০ না ধপা না না | ১ সা সা সা -গা | + পা -জা -ধপা -জা | ৩ গা মা গা -সা |
ক না র য | শো দা দে খো যা ০ ০০ ০ | ন ত না হি |

অন্তরা

০ গা -মা পা না | ১ সা সা গা সা II + না -না -না নস'রা 'না ধপা জুপধন'সা -ধনা ।
দা ০ স ক | হ ত উ ন লা ০ ০ জ ০০ না আ ০ ব ০০০০ ত ০

০ না -সা গা গগা | ১ পা -পা না -নসা + সা -নস'সা -না পমপা ৩ গা -মা গা -সা II
না ০ র প ০ রা ০ ই ০০ চি ০০০ ০ ন ০ ত না ০ হি ০

* বিস্তারের সময় “মানত নাহি” এই কথাটি লইয়া মীড় যুক্ত তান দিয়া গানখানির বৈশিষ্ট্য বজায় রাখিবেন ।

—সুরদাতা

তান

- ১। ন্‌দা গমা পনা স'র্গা | স'র্না পক্ষা গমা গমা | স'র্না ধপা ক্ষধা পক্ষা |
গমা পা গমা গমা |
- ২। গমা গমা ক্ষধা পক্ষা | গমা পা গমা গমা | গ'র্গা স'র্না র'র্মা নধা |
ক্ষধা পক্ষা গমা গমা |
- ৩। পা পমা গমা গা | নধা পক্ষা গমা গা | গমা পনা ধপা ক্ষপা |
গমা পমা গা রমা |
- ৪। গমা পনা পনা স'র্গা | গ'র্গা র'র্মা নস'র্গা স'র্গা | -া গমা পনা স'র্গা |
-া গমা পনা স'র্গা | -া মা, স'র্মা নধা | পক্ষা গমা মপা গমা |
গমা গক্ষা পনা ধপা | মপা নধা পক্ষা গরা | মা

রাগ রাগিনীর প্রভেদ তত্ত্ব

সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়

সঙ্গীত সম্বন্ধে যৎসামান্যও যাদের পরিচয় আছে তাঁরা সকলেই ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিনীর কথা জানেন। তন্মিমা যারা সঙ্গীতের চর্চা করেন তাঁরা জানেন ঐ রাগ রাগিনীর আরো অনেক পুত্র কন্যা ইত্যাদি আছে। এতকাল ধরে সকলে শুনে আসছে- রাগ ও রাগিনীর কথা, গুস্তাদেরাও মেনে চলেছেন রাগরাগিনীর নাম, আর সকলেই জানেন রাগ বলতে বুঝায় 'পুরুষ' আর রাগিনী বলতে বুঝায় 'স্ত্রী'।

এখন কথা হচ্ছে, আমরা যে আবহমান কাল রাগ-রাগিনী কথাটা ব্যবহার করে আসছি, ইহার প্রকৃত অর্থ কি? অর্থাৎ তাদের নামোচ্চারণ বাদ দিলে কোন উপায়ে বুঝা যাবে এইটি রাগের যুক্তি আর এইটি রাগিনীর? যেমন কোন পুরুষ অথবা মহিলার নামোচ্চারণ না করলেও চাক্ষুষ দর্শনেই বুঝা যায় এইটি পুরুষ আর এইটি মহিলা, রাগ-

রাগিনী সম্বন্ধেও তেমনি আকৃতিগত কোন পার্থক্য আছে কি-না, এবং যদি থাকে ত কোন উপায়ে আমরা তা নির্দেশ করতে পারি?

যদি বলা যায় রাগিনী অপেক্ষা রাগের শক্তি প্রবল অর্থাৎ রাগগুলি খুব ঘোরাল ও জোরাল এবং তার বিস্তারের ক্ষমতাও অপেক্ষাকৃত অধিক, কিন্তু রাগ-রাগিনীর ব্যবহারিক ক্ষেত্রে যেমন দেখতে পাই তাতে এ যুক্তি মোটেই সমর্থন করা যায় না। কারণ 'তোড়ী' 'ভূপালী' 'পূরিয়া' 'বাগীশ্বরী' ইত্যাদি রাগিনীগুলি শাস্ত্রমতে রাগদের ভার্য্যা হলেও এ গুলিকে আমরা রাগদের অপেক্ষা কোন অংশেই দুর্বল বলতে পারি না বরং শ্রী, বসন্ত, মেঘ, নটনারায়ণ রাগ অপেক্ষা উক্ত রাগিনীর জায় অনেকগুলি রাগিনীকে অধিকতর প্রবল বলেই মনে হয়। কাজেই সকল দুর্বলের যুক্তি মোটেই খাটে না।

যদি কেহ বলেন রাগ হতে রাগিণীর উৎপত্তি, তা হলে একথাও বলা চলে যে শিব হতে দুর্গার উৎপত্তি। আর যদি তর্কের খাতিরের খরাই যায় রাগ হতে রাগিণীর উৎপত্তি বলে রাগিণী নাম হয়েছে, কিন্তু যখন আমরা রাগের ভাষা রাগিণী বলে শাস্ত্রে পাচ্ছি বা আমরা মেনে চলে আসছি তখন তার স্ত্রী জাতিত্বের এমন কোন একটা লক্ষণ দরকার যাতে করে দুটির মধ্যে আকৃতিগত পার্থক্য বুঝা যায়। কিন্তু সেরূপ আমরা কিছু ত পাই না, কাজেই উক্ত উক্তিও বাতিল হয়ে গেল।

আর একটা দিক দিয়ে যদি কেহ প্রশ্ন তুলেন যে, নামেতেই যখন পুরুষ ও স্ত্রী বলে বুঝা যাচ্ছে তখন মেটাকৈই মেনে নেওয়া যাকনা কেন। কিন্তু তাও মানতে পারা যায়না, কারণ তা হলে স্ত্রী রাগ ত পত্রপাঠ বাতিল হয়ে যান। তা ছাড়া আজকাল আমরা সকল রাগ-রাগিণীকেই ডাক নামে রাগ বলেই অভিহিত করি। যেমন 'কেদারী'কে কেদারা, 'সোঁটী'কে সুরঠ, 'মল্লারী'কে মল্লার, 'কল্যাণী'কে কল্যাণ ইত্যাদি। অমুক কি রাগ গাইলেন? না কেদারা গাইলেন, কল্যাণ গাইলেন ইত্যাদি।

আর যদি প্রকৃত স্ত্রী, পুরুষ হিসাবেই রাগ-রাগিণীর নাম বলা যায়, তা হলেই বা আকৃতিগত পার্থক্যের অর্থাৎ পুরুষ ও স্ত্রীর শক্তি বা অপর যে কোনও একটা কিছু বৈশিষ্ট্যের দ্বারা সমাধান হ'ল কৈ? এমন কি প্রভেদ আমরা দেখাতে পারছি যাতে কেদারীকে কেদারা বললে মহা ভুল হবে। কারণ আমি স ম, প ক্ষ ধ প ম, ম গ ম র স; এইরূপ গেয়ে বলছি কেদারা, আর একজন বলছেন কেদারী। এ বলায় কি আসে যায়। ইহাতে ডাক নামের পার্থক্য ছাড়া রূপের কিছু পার্থক্য দেখানো যায় কি? সীতানাথ চৌবেকে যতই সীতা সীতা বলে আমরা ডাকিনে কেন সে যেমন সীতানাথ চৌবেই অর্থাৎ পুরুষ মানুষই থাকে, রাগ রাগিণীর ক্ষেত্রেও তেমনি

একটা কিছু প্রমাণ থাকার দরকার। নচেৎ শাস্ত্রোন্নিখিত ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী তত্ত্ব পুত্র তত্ত্ব কন্ঠা ইত্যাদি পৃথক শ্রেণী বিভাগ করণের কোনো সার্থকতাই থাকে না।

এখন দেখা যাক হিন্দু সঙ্গীত শাস্ত্রে এ সম্বন্ধে কোনো নির্দেশ পাওয়া যায় কিনা। সঙ্গীত শাস্ত্রের গ্রন্থ যতদূর আমরা সংগ্রহ করতে পেরেছি তন্মধ্যে 'সঙ্গীত রত্নাকর'-কেই প্রাচীনতম বলে মনে করি। 'সঙ্গীত রত্নাকর'এ রাগ-রাগিণী বলে কোন কিছুই উল্লেখ নাই। তার পরবর্ত্তী-যুগে 'সঙ্গীত নারায়ণ', 'সঙ্গীত দর্পণ', 'সঙ্গীত পারিজাত', 'সঙ্গীতাদিত্য', 'সঙ্গীতরাগ কল্পজম' প্রভৃতি গ্রন্থে রাগ-রাগিণীর বিষয়ে আলোচনা পাওয়া যায়, কিন্তু রাগ-রাগিণীর আকৃতিগত প্রভেদ কি তাহা ঐ সকল গ্রন্থ দৃষ্টে কিছুই বুঝা যায় না। জানি না এ বিষয়ে কেহ কিছু উল্লেখযোগ্য তথ্য পেয়েছেন কিনা, যদি কেহ বাস্তবিকই শাস্ত্রীয় গ্রন্থাদিতে তেমন কিছু বিচারসহ নির্দেশ পেয়ে থাকেন তাহলে এই প্রতিক্রিয়াতে তাহা প্রকাশ করলে মস্ত বড় একটা সমস্যার সমাধান হবার উপায় হয়। সঙ্গীত শাস্ত্রে অজিহ্বা ত্রিযুক্ত কৃষ্ণচন্দ্র বেদান্তচিন্তামণি মহাশয়কে আমি এ সম্বন্ধে প্রশ্ন করেছিলাম। তিনি বলেছিলেন স্বর পদ্ধতি দ্বারা রাগ রাগিণীর গঠন-নিয়ম শাস্ত্রে আছে কিন্তু কোন শাস্ত্রে আছে তা তিনি আমার পুনঃ পুনঃ অহরোধ সম্বোধন বলাতে সমর্থ হননি। তিনি বলেছিলেন শাস্ত্রে আছে রাগের স্বর লক্ষণ উর্দ্ধগামী হবে এবং রাগিণীর হবে নিম্নগামী। যেমন ভৈরব রাগের উৎপত্তি নিম্ন হতে উর্দ্ধে স ম, গ ম, গ দ প, ম প দ ম প ম, ঋ ম, স ঋ গ ম, ঋ স। অর্থাৎ রাগের গতি হবে উর্দ্ধদিকেই বেশী। আর রাগিণীর গতি হবে নিম্নাভিমুখে; যেমন রাগিণী রামকলীর রূপ হবে দ প ম গ, প ম প, দ প ম গ ঋ, প গ ম গ ঋ স ইত্যাদি। এখন এই নিয়ম শাস্ত্রে থাক আর নাই থাক এর মূলে কিন্তু একটা যুক্তি পাওয়া যায়, অর্থাৎ স্ত্রী পুরুষের একটা প্রভেদ

পাওয়া যায়। এখন বিচার্য্য এই যে, বর্তমান যুগে আমরা রাগ রাগিণীর ব্যবহারিক নিয়ম যে রূপ ভাবে মেনে চলি তাতে এ নিয়মের গঠনপ্রণালী দ্বারা আমাদের রাগ-রাগিণীর পরিচালনা সম্ভবপর কিনা। আমার মনে হয় ইহা কোন প্রকারেই সম্ভবপর নয়। কারণ এ নিয়মে রাগ-রাগিণীর স্বাধীনতার লাঘব হবে। এবং অনেক রাগ-রাগিণীর রূপেই যথোচিত রূপে ক্ষুণ্ণ হবেন। ছ' একটি উদাহরণ দিচ্ছি, যেমন আশাবরী ইহার রূপ উর্দ্ধগামী, যথা—স ঞ্ ম প দ ঞ্ স ইত্যাদি। বাগেশ্রী স ম, ম ধ, প ধ ণ ধ ম ম ধ ণ স ইত্যাদি। রাগ রাগিণীকে উর্দ্ধগামী বা অধোগামী রূপ বাদ্যবোধি নিয়মে বেঁধে দেওয়া চলে না, রাগের রূপ বজায় রেখে তাকে নানা প্রকারে লীলায়িত করা এ চিরকাল শিল্পীর শক্তি এবং কৃতিত্বের উপর নির্ভর করবে।

যদিই শাস্ত্রে এমন কিছু থাকে তবে বুঝতে হবে তখন সঙ্গীত ছিল সৃষ্টির প্রথম বা বাল্যাবস্থায়, তখন রাগ-রাগিণীর আকৃতি ছিল শীর্ণ, এখনকার মত পূর্ণ এবং সবিস্তার নয়। কাজেই এখনকার দিনে এরূপ নিয়ম থাকা আশ্চর্য্য নয়। একটা কিছু নিয়ম হইত নিশ্চয়ই ছিল তাঁরা হয়ত সেটাকে ব্যবহারিকভাবেই রেখেছিলেন—শাস্ত্রে লিপিবদ্ধ করেন নাই। কিংবা এমনও হতে পারে সাধারণের মনোযোগ আকৃষ্ট করবার জ্ঞান এবং শ্রদ্ধা সঞ্চার ও বিরাট প্রদর্শনের দিকে মনোযোগী হয়ে বড় বড় শ্রোতা, ধ্যান, মূর্ত্তি, মেঘে মেঘ, মল্লারে বৃষ্টি, দীপকে অগ্নি ইত্যাদি বর্ণনের দ্বারা সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ পাণ্ডিত্যপূর্ণ গ্রন্থ রচনা করে গেছেন। যেমন কীত্তিবাসী রামায়ণে আছে হনুমান সূর্য্যকে বগলদাবা করে গন্ধমাদন পরিতকে মাখায় করে এনেছিলেন। এখন আমাদের কর্তব্য কি? আমার মনে হয় আমাদের কর্তব্য যে সকল শাস্ত্রীয় বিচার, যুক্তি অথবা গ্রহণীয় হবে সেগুলি আমরা গ্রহণ করব,

বাকি আমাদের বর্তমান যুগের ব্যবহারিক রূপানুযায়ী রাগরাগিণীর স্বরাকৃতির গঠনগতি, বাদ্য, সংবাদী, সময় ইত্যাদি যাবতীয় বিষয়ের নূতন বিধি নিয়ম প্রণয়ন করব। সঙ্গীত বিদ্যা আগেকার মত রাজ্য জমিদারদের কাছে সীমাবদ্ধ নাই। এখন সর্ব শিক্ষিত সম্প্রদায় এমন কী ইউনিভার্সিটিও ইহাকে গ্রহণ করেছেন। ক্রমে আমাদের সঙ্গীত বিদ্যার সমস্ত বিষয়েরই মীমাংসা করতে হবে।

উল্লিখিত আলোচনা হতে দেখা গেল রাগরাগিণীর আকৃতিগত পার্থক্য কিছুই পাওয়া যাচ্ছে না। এখন দেখা যাক যুক্তিযুক্ত কোন উপায়ের দ্বারা আকৃতিগত পার্থক্য রাখতে পারা যায় কি-না। আমার মনে হয় সহজ ভাবেই রাগরাগিণীর আকৃতিগত একটা স্বতন্ত্র ভাব নিম্নলিখিত উপায়ে নির্ধারিত করা যেতে পারে। তৎপূর্বে এই নব প্রবর্তনের পরিপোষকরূপে যাদের মনে ছ' একটা সিদ্ধান্ত উদয় হতে পারে এরূপ প্রশ্নের মীমাংসা করা যাক।

কেহ হয়ত বলতে পারেন, যখন নূতন নিয়ম প্রবর্তন করা হচ্ছে তখন বর্তমান রাগরাগিণীর মধ্যে যেগুলি খুব জোরাল অর্থাৎ যে সুরগুলি বীর-রসাত্মক সেগুলিকে রাগ ধরা যাক এবং যেগুলি কোমল ও বক্রণ-রসাত্মক সেগুলিকে রাগিণী ধরা যাক। আমার মনে হয় এরূপ ব্যবস্থা করতে গেলে বিষয়টা আরো জটিল হয়ে পড়বে, কারণ কোন সুর গম্ভীর প্রকৃতির অর্থাৎ বীর-রসাত্মক আর কোন সুর কোমল প্রকৃতির অর্থাৎ শাস্ত-রসাত্মক তা ধরা শিক্ষার্থীদের পক্ষে ত নয়ই এমন কী পরিণত গায়কদের পক্ষেও শক্ত, কারণ 'হিন্দোল' এমন একটা রাগ, যাকে যে রকম ভাবেই ব্যবহার করা যাক না কেন তার রূপায়ে বীরত্ব ভাবই বেশী ফুটে উঠবে, কিন্তু এরকম ছ' একটা মাত্র সুর ছাড়া বাকী সমস্ত সুরের রাগরাগিণীই ব্যবহারের তারতম্যে বক্র ও কোমল দুই ভাবেই হতে

পারে। এই কোমল ও ক্রন্দ্র ভাব কতকটা নির্ভর করে কণ্ঠের উপর। কণ্ঠ যদি মধুর হয় সব রাগই মধুর লাগে আর কণ্ঠ যদি কর্কশ হয় সব রাগই কর্কশ বা কঠিন শোনায়। তাবপর আবার নির্ভর করে ছন্দ, তান ও শ্রেণী বিভাগের উপর, যেমন—কোন একটা রাগের অর্থাৎ স্বরের রূপে চৌতাল তালের গান যেমন কোমল ভাব বজায় রেখে গাওয়া যায় তক্রূপ সেই রাগের দামারে বাঁট ও ছন্দের কাছে রাখা যায় না। ‘তেলেনা’তেও তাই, খেয়ালেও তাই অর্থাৎ ঐ শ্রেণীর গানে স্বরের কাছে ও সূক্ষ্ম তানের কাছে যে কোমল ভাব ফুটে উঠে তা হলক, গমক, বাঁট ও ছন্দের কাছে থাকে না, তখন তাহার প্রকৃতি হয় গম্ভীর বা জোরাল। কাজেই দেখা যাচ্ছে উক্ত ব্যবস্থার দ্বারা ঠিক শ্রেণী বা আকৃতিগত কিছু পার্থক্য আসছে না। আমার এই বক্তব্যের বিরুদ্ধে কেহ বলতে পারেন নারী যখন খজ্ঞাদারিণী হ’ন তখন তাঁর মূর্তি বীরাজনাসূচক হয়। তা হয় সত্য, কিন্তু তাঁকে আমরা তখন গোঁফ দাড়ি বিশিষ্ট পুরুষাকৃতি কল্পনা করি না, তাঁর মূর্তি আমরা স্ত্রীভাবেই দেখি। পুরুষ যেমন সাড়ী পড়ে স্ত্রী সাজলেও পুরুষই থাকেন, তেমনি আমরা রাগরাগিণীর একটা আকৃতিগত পার্থক্য রাখতে চাই। কাজেই এ যুক্তি বিচারসহ নহে।

আর একটা প্রশ্ন উঠতে পারে। যথা—যে রাগ বা রাগিণীতে কোমল স্বর ব্যবহার হয়, সেগুলি হ’ক রাগিণী, কারণ তাদের স্বভাব কোমল, আর যে রাগ বা রাগিণীগুলি শুদ্ধ স্বর বিশিষ্ট, সেগুলি হ’ক রাগ। অবশ্য এ যুক্তিটা মন্দ নয় কিন্তু আমার মতে এ ব্যবস্থাতেও বিষয়টা সহজ ও নিয়মাত্মক হচ্ছে না, কারণ দরবারী কানড়া, বাহার, বাগেত্রী প্রভৃতি রাগগুলি কোমল স্বর বিশিষ্ট, আর ছায়ানট, বিভাষ, দেওগিরি প্রভৃতি রাগ বা স্বরগুলি শুদ্ধ স্বর বিশিষ্ট। শেষোক্তগুলি পূর্বোক্ত স্বর অপেক্ষা কঠিন ও গম্ভীর স্বভাবের রাগ বা স্বর বলতে

পারিনা বরং এগুলির কোমলতাই বেশী মনে হয়, কাজেই এ যুক্তিও গ্রহণযোগ্য হ’ল না।

এখন আমি আমার প্রস্তাবিত শ্রেণী বিভাগ পদ্ধতির বিষয়ে কিছু বলতে চাই। ইহা সকলেই জানেন স্বর সমষ্টি নিয়েই সঙ্গীত এবং সেই স্বরসমষ্টি ভিন্ন ভিন্ন প্রণালীতে গঠিত হয়ে এবং রূপান্তরিত হয়ে একটা একটা পৃথক রাগ, রাগিণী নামে অভিহিত হয়েছে। সেই স্বর গঠনের দ্বারা যে মূর্তি স্বাভাবিক ভাবে ফুটে উঠে তাকেই আমরা মূর্তি বলব। কাল্পনিক ধানের মূর্তি, যথা—“লীলা বিহারেণ বনাস্তুরালে চিৎস্ব প্রস্থনানি বধুঃসহায়, বিলাস বেশোধুত দিব্য মূর্তি, শ্রীরাগ এষো কথিতঃ কবিত্তৈঃ” ভাবার্থ শ্রীরাগ তিনি প্রিয়তমার সহিত বনের অস্তুরালে লীলা বিহার কর্ছেন—ইত্যাদি উপস্থিত ছেড়ে দেওয়া যাক, উহা শ্রীকান্তের দ্বারা পণ্ডিত্যে ব্যবস্থায় চালান যাবে। এখন আমরা দুটিকে স্ত্রী ও পুরুষভাবে পৃথক করতে পারি কিনা দেখা যাক। বর্তমানে আমরা যে রাগ-রাগিণীগুলি পেয়েছি বা ব্যবহার করে সেগুলিকে দুই ভাগ করা যাক, যে রাগ রাগিণীগুলির সরল গতিতে রূপ প্রকাশিত হয় সেগুলিকে আমাদের রাগ ধরা যাক, আর যে রাগ-রাগিণীগুলির বক্রগতিতে রূপ প্রকাশিত হয়, সেগুলিকে রাগিণীর পর্যায়ে ফেলা যাক। পুরুষ জাতির যেমন একটা সরল গতি ও অবাধ গতি আছে, সেক্ষেপ স্ত্রী জাতির নাই, তাদের গতি সর্পিলা অর্থাৎ চলন চালনে একটা বক্রতাব ও লীলায়িত ভঙ্গী আছে। তেমনি নিয়মে আমরা রাগ-রাগিণীর একটা স্বাভাব্য রাখতে সক্ষম হব। উদাহরণ স্বরূপ কয়েকটা রাগ-রাগিণীর উল্লেখ করুব। যেমন—‘শ্রীরাগ’ তার গতি বক্র অর্থাৎ সর্পিলা, সোজা আরোহণ অবরোহণে তার রূপ ফুটে উঠে না, যেমন—স ঙ্গ গ ক প দ ন স’ স’ ন দ প ঙ্গ-গ ঙ্গ স,—এরূপ গেয়ে গেলে শ্রীরাগের রূপ হবে না, তার

স্বর গঠনে মুক্তি আঁকতে গেলেই লীলায়িত অর্থাৎ সপিল বা বক্রভাবে আঁকতে হবে। যেমন স ঋ গ ঙ প দ ন স' ন দ প ঙ প দ ঙ গ ঋ প ঋ স ইত্যাদি। রাগ নট-নারায়ণ—ইহারও গতি বক্র, যথা—স ম, ম গ প ম গ র ম গ, প স' ন স' ধ প ম গ ম ন' র স ইত্যাদি ইহাকে সর গ ম প ধ ন স' ন ধ প ম গ র স—এইরূপ অবাধ গতিতে গেয়ে গেলে কিছুই হবে না অর্থাৎ নটনারায়ণ-এর কিছু মাত্রও রূপ হবে না।

ভৈরব রাগ—ইহারও বক্রগতির রাগ, স ঋ গ ম প দ ন স' ন দ প ম গ ঋ স, এই রকম সুরের উঠা-নামাতে রাগের রূপ প্রকাশ হবে না। রামকলৌ, বাঙ্গালী, ভটিয়ারী প্রভৃতির ঠাটও একই, ভৈরবের রূপ হবে বক্রগতি বিশিষ্ট যেমন স ম গ ম গ দ প ম প গ ম, ঋ ম গ ম ঋ স ইত্যাদি। মেঘ রাগ—ইহারও গতি বক্র, যেমন স র ম প ন স' ন প ম গ ম র স। অবশ্য ইহাকে সরল গতিতে রাখা যেতে পারে তবে ঘর একটু বদলাতে হবে, যথা অবরোহণে স ন প ম গ র স, এরূপ ঘর রাখা যেতে পারে, তাতে রাগের কোন ক্ষতি হবে না। কাজেই 'মেঘ'কে রাগের মধ্যেই ধরা যেতে পারবে। কেদারা, ছায়ানট, কানড়া, হাঘীর গোড়সারঙ্গ, গাঙ্কারী ইত্যাদি রাগ বা রাগিণীগুলির স্বর গঠনপ্রণালী বক্রভাবে না দেখালে রূপ হবে না, কাজেই যতগুলি এইরূপ বক্রগতি বিশিষ্ট রাগ-রাগিণী আছে সেগুলিকে আমরা রাগিণী বলে বুঝব। আর যেগুলি সরল গতি বিশিষ্ট, যেমন 'ভূপালী' ইহার গতি সরল অর্থাৎ ইহার আরোহণ অবরোহণে যাওয়া আসা কোন বাধা নাই, অথচ এই অবাধ যাওয়া আসার ভূপালীর রূপ প্রকাশ হয়ে যাবে, যেমন—স র গ প

ধ স' স ধ প গ র স, এই স্বরগুলি গাইলে সকলে ভূপালীই বলবে কেউ বলবে না যে দুর্গা হ'ল, সারেন্দ্র হ'ল, কিংবা অপব কিছু হ'ল। কাজেই আমরা এই রকম স্বভাবের রাগ-রাগিণীগুলিকে রাগের পর্যায় ফেলব। আবার দু একটা উদাহরণ দিই—ভৈরবী—স ঋ জ ম প দ গ স' স' গ দ প ম জ ঋ স, এইরূপ স্বরের সরল গতিতে গেয়ে গেলে সকলে ভৈরবীই বলবে, কেউ আশাকরি বা অত্ন কিছু বলবে না। বেহাগ—স গ ম প ন স' ন ধ প ঙ ম গ র সা, এইরূপ গেয়ে গেলে বেহাগই সকলে বলবে। এই রকম ভাবে যতগুলি রাগ বা রাগিণীর আরোহণ অবরোহণের দ্বারা রূপ প্রকাশ হবে সেগুলিকে রাগ পর্যায় ফেলতে হবে।

রাগ-রাগিণী শ্রেণীকরণের বিষয়ে আমার এই প্রস্তাব থেকে কেহ যেন আমাকে সঙ্গীত-জগতের বিপ্লববাদী বলে মনে না করেন, তা হ'লে সত্যি আমার প্রতি অবিচার করা হবে। আমাদের প্রাচীন হিন্দু সঙ্গীত শাস্ত্রে যা কিছু গ্রহণীয় আছে তৎপ্রতি আমার শ্রদ্ধা এবং লোভ কোনো ব্যক্তি অপেক্ষাই অল্প নয়। কিন্তু তাই বলে যুগধর্ম এবং যুগাবস্থার অনুযায়ী তদ্বিষয়ে কোন পরিবর্তনাদি করব না, এরূপ দুর্বলতাও আমি সমর্থন করি না। পরিবর্তন জীবনের লক্ষণ, শাস্ত্রকাররাও যুগে যুগে কালোচিত পরিবর্তন সাধিত করেছেন। আমরাই কি এমন হীন এবং অক্ষম যে শুধু হাত পেতে গ্রহণই করব? দান করব না কিছুই? আচ্ছা দান যদি শেষ পর্যন্ত না-ই করতে পারি মস্তিষ্ক চালনা করতে ত আপত্তি নেই। উপস্থিত না হয় তা-ই করা গেল। এ আলোচনায় বাঙ্গলা দেশের গুণী সম্প্রদায় যোগদান করলে কৃতার্থ হব।

স্বরলিপি

ইমন-ভূপালী—তেতাল

(ব্রহ্মসঙ্গীত)

তব করুণার অন্ত যে নাই—

দুখ দাও সেও তব দয়া

মৃত্যুও স্নেহরূপে পাই ।

বারে বারে বাণে দাগিয়া

জর জর করিলে হিয়া

শেষে প্রেমরসে প্রাণ রাসিয়া

ফুলে ফুলে দিলে ছাই ।

একি করুণা তব জননী—

আজি পায়ের তব সব সঁপিয়া

জুড়ালো জীবন অমনি ।

আজি দুখ দাও তাও সহিব

সব বোঝা সুখে বহিব

কৃতি অবসানে রহিব

তব প্রেমমুখে চাই ।

কথা ও সুর—শ্রীনির্মলচন্দ্র বড়াল, বি. এল., বাণীকণ্ঠ

স্বরলিপি—নীলিমা ঘোষ

II ^০রগা রা সা ধা | ^১সা -১ রসা রা | ^২পা -১ -গা -১ | ^৩-১ -১ -১ [-১] I
ক ০ ক গা র | অ ন ত ০ যে | না ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ই

গা পা পা পা | পা পা পা পা | পঙ্কা ধপা -১ -রা | -গা -১ -১ -১ I
দু খ দা ও | সে ও ত ব | দ ০ যা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

রগা -১ রা রা | সা ধা সা রা | পা -১ -গা -১ | -১ -১ -১ -১ II
য ০ ত্যা ও | স্নে হ রূ পে | পা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ই

II গা গা পা ধা | সা সা সা রা | সা -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ I
বা রে বা রে | বা গে দা গি | যা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

না না না নধা | ধনা না না না | ধা -১ -পা -কা | গা -১ গা গা I
জ র জ র ০ | ক রি লে হি | যা ০ ০ ০ | ০ ০ শে যে

গা পা পা পা | পা -পা পা ক্রা | ধপা -া -া -রা | -গা -া -া -া I
 প্রে ম র সে . প্রা গ্ রা দ্বি যা০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

গা রা সা ধা | -সা -া সা রা | পা -া গা -া | -া -া -া -মা II
 হু লে হু লে | ০ ০ দি লে | চা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ই

II [পা]
 {সা সা সা সা | সা -া সা সা | না রা সা -া | -া -া সা সা I
 এ কি ক ক | গা ০ ত ব | জ ন নী ০ | ০ ০ আ জ্বি

সা নসরা রা রা | -া -া -রা গা | সা রগা গা -া | -া -া -া -া I
 পা য়ে০০ ত ব | ০ ০ স ব | সা পি০ যা ০ | ০ ০ ০ ০

সগা গা রা -া | -া -া সা সা | না রা সা -া | -া -া (-া -া) I গা গা I
 জু ডা ল ০ | ০ ০ জী বন | অ ম নি ০ | ০০ ০ ০ আ জ্বি

গা গা পা ধা | ধা সা সা রা | সা -া -া -া | -া -া -া -া I
 হু খ দা ও | তা ও স হি | ব ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

না না না নধা | ধনা না না না | ধা -া -পা -ক্রা | -গা -া -া -া I
 স ব বো বা০ | হু থে ব হি | ব ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

গা পা পা পা | পা পা পা ক্রা | ধপা -া -া -রা | -গা -া -া -া I
 ক তি অ ব | সা নে ব হি | ব০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

গা রা সা ধা | -সা -া সা রা | পা -া -গা -া | -া -া -া -মা II
 ত ব প্রে ম | ০ ০ য় থে | চা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ই

স্বরলিপি

দরবারী কানড়া-চৌতাল

(ঙ্গপদ)

শুভ দিন শুভ ঘরি তখত পর বয়্ঠে
 রাজারাম গুণ-নিধান ।
 গাওঅত গুণিজন ধুরপদ প্রবন্ধ
 বজাওঅত মৃদঙ্গ বাঁঝা ডমরু ডফ
 মুরচঙ্গ অওর বীণ ।
 রতন জটীত সিংহাসন পর বয়্ঠে রাজন
 নর মুনি গুণী জ্ঞানী করত বেদগান ।
 তানসেন কহত যুগ যুগ জিয়ো জিয়ো
 দীনজন প্রতিপাল তেরো প্রতাপ
 বাঢ়ত নিশ দিন ॥

তানসেন

স্বরলিপি—শ্রীসতীশচন্দ্র দত্ত (দানীবাবু)

স্থায়ী

০	৩	৪	১	০	২
রসা	গ্দ্‌	-গ্দ্‌	গ্‌	-সা	সা II -সা
৩ ০	ভ	০	দি	০	ন
				৩	ভ
		০		০	ঘ
				০	০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
					০
	</				

অন্তরা .

II	১ ^১ মা	০ -পা	০ -গদা	১ ^২ গা	০ -সী	০ সী	০ সী	৩ সী	০ -ৱা	৮ সী	৮ -ৱা	৮ সী I
	গা	০	০	ওষ	০	ত	গু	নি	০	জ	০	ন
	১ ^১ সী	০ সী	০ -গা	১ ^২ রা	০ -ৱা	০ সী	০ গা	৩ -সী	৩ -রা	৮ গদা	৮ -গা	৮ পা I
	ধু	র	০	প	০	দ	প্র	০	০	ব	০	জ
	১ ^১ মজ্জা	০ মজ্জা	০ -মরা	১ ^২ মা	০ -ৱা	০ পা	০ মজ্জা	৩ -মজ্জা	৩ -মা	৮ রা	৮ -ৱা	৮ সী I
	ব	জা	০০	ওষ	০	ত	মু ০	০	০	দ	০	জ
	১ ^১ সী	০ -রা	০ রা	১ ^২ রা	০ মজ্জা	০ মা	০ রা	৩ সী	৩ গদা	৮ গদা	৮ গা	৮ পা I
	ঝা	০	ঝ	ড	ম	ঝ	ড	ফ	মু	র	চ	জ
	১ ^১ মপা	০ গা	০ মজ্জা	১ ^২ মা	০ -রা	০ সা						
	অ ০	ও	র ০	ঝা	০	গ						

সধগারী

II	১ ^১ মা	০ মা	০ মা	১ ^২ পা	০ পা	০ পা	৩ গদা	৩ গদা	৩ -গা	৮ পা	৮ -ৱা	৮ পা I
	র	ত	ন	জ	টা	ত	সিং	হা	০	স	০	ন
	১ ^১ মা	০ পা	০ -ৱা	১ ^২ মা	০ -সী	০ সী	০ সী	৩ -ৱা	৩ -গদা	৮ গদা	৮ -গা	৮ পা I
	প	র	০	ব	ম্	ঠে	রা	০	০	জ	০	ন
	১ ^১ মজ্জা	০ মজ্জা	০ মা	১ ^২ মা	০ রা	০ রা	০ রা	৩ -ৱা	৩ রা	৮ রা	৮ সা	৮ সা I
	ন	র	মু	নি	গু	নি	জা	০	নী	ক	র	ত
	১ ^১ সা	০ -মজ্জা	০ -মরা	১ ^২ মা	০ -পা	০ -ৱা	৩ গদা	৩ -ৱা	৩ -গদা	৮ -গা	৮ -পা	৮ পা II
	বে	০	০০	দ	০	০	গা	০	০০	০	০	ন

আভোগ

II	১' মা	০ -পা	০ পা	২ গদা	০ -গা	০ গা	০ সাঁ	৩ -াঁ	৩ -াঁ	৪ সাঁ	৪ -াঁ	৪ সাঁ I
	তা	০	ন	সে	০	ন	ক	০	০	হ	০	ত
	১' মা	০ পা	০ -াঁ	২ -সাঁ	০ -াঁ	০ সাঁ	০ গদা	৩ গদা	৩ -গা	৪ পা	৪ -াঁ	৪ পা I
	যু	গ	০	যু	০	গ	জি	ঘো	০	জি	০	ঘো
	১' মস্তা	০ মপা	০ -াঁ	২ মা	০ াঁ	০ মা	০ রা	৩ রা	৩ রা	৪ -াঁ	৪ -সাঁ	৪ সাঁ I
	দী	ন	০	জ	০	ন	প্র	তি	পা	০	০	ল
	১' সাঁ	০ -রাঁ	০ রাঁ	২ রাঁ	০ মস্তা	০ স্তা	০ মা	৩ -রাঁ	৩ -াঁ	৪ মা	৪ -াঁ	৪ সাঁ I
	তে	০	বো	প্র	তা	প	বা	০	০	ঢ	০	ত
	৭স্তা	৭স্তা	-মা	রা	-াঁ	সা						
	নি	শ	০	দি	০	ন						

গান

শ্রীশরদিন্দু ভট্টাচার্য্য (উৎপল)

(ভজন)

এস রাম, এস রাম নয়নাভিরাম শ্রীরাম ।

জগতের গভী এসো, মোহন মুরতি

নবনীল নটবর স্রাম

এস রাম...॥

(তুমি) সরস্বর কোলে এস

গাহন ছলে,

রাবণারি রূপে এস

সাগর কূলে ;

উজলিয়া তোল পুনঃ অযোধ্যা ধাম,

এস রাম...॥

তব মন্দির মাঝে, আজো মন্দিরা নাহি বাজে

বিশ্ব ভুলেছে তব নাম,

গাহে না সে আনন্দ গান ।

(তুমি) মথুরায় এসো পুন কৃষ্ণ রূপে,

গোপিনীর মন হরি' চুপে চুপে ;

কদম্ব মূলে, যমুনারি কূলে,

কর খেলা বঙ্কিম ঠাম

এস রাম...॥



সেতার শিক্ষা

সেতার শিক্ষা

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

সেতার যন্ত্রের সৃষ্টিপ্রকরণ সম্বন্ধে বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন প্রকার মত প্রকাশ করিয়াছেন। কেহ কেহ বলেন ত্রিতন্ত্রী বা কচ্ছপী বীণাই বর্তমান যুগের সেতার, আবার কোন কোন গ্রন্থে এইরূপ বিবৃত হইয়াছে যে, সুশ্রমিঙ্গ সঙ্গীতনায়ক আমীর খসরু বীণা যন্ত্রের অনুকৃতিতে সেতার ও মৃদঙ্গের অনুকরণে তবলার সৃষ্টি করিয়াছিলেন। তখন উহাতে মাত্র তিনটি তার ছিল। সংস্কৃত “ত্রি” শব্দ স্থলে পারস্যী “সে” শব্দ যোগ করিয়াই এই বাদ্যযন্ত্রটির নামকরণ হইয়াছিল। কিন্তু কালক্রমে এই যন্ত্রটির যে অনেক উন্নতি হইয়াছে, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। তিন তারের স্থলে এখন অনেক তার সংযোজিত হইতে দেখা যায়। সাধারণ সেতारे ৭টি ও তরফযুক্ত সেতारे (৭+১১-১৮) আরও ১১টি তরফের তার সংযোজিত হইয়া থাকে। সেতारे এই সমস্ত তরফের তার লাগাইবার সুবিধা ও অসুবিধার বিষয় স্থানান্তরে বর্ণনা করা যাইবে।

সেতারকে একটি সম্পূর্ণ ও উত্তম বাদ্যযন্ত্র বলা যাইতে পারে। কারণ ইহাতে ভারতীয় সঙ্গীতের সকল বৈশিষ্ট্য ও অলঙ্কারাদি সহজেই প্রকাশ করা সম্ভব।

এই যন্ত্রের বহুল প্রচলন ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে পরিলক্ষিত হইতেছে। ইহা যে ভারতের একটি অতি

পুরাতন ও শ্রেষ্ঠ সঙ্গীতযন্ত্র সে বিষয়ে কোন মতবৈধ নাই।

যজ্ঞাভ্যাসের উপযুক্ত বয়স

অন্ত যে কোন বিদ্যার ত্রায় এই যজ্ঞাভ্যাস যত অল্প বয়সে আরম্ভ করা যায় ততই ভাল। যে বয়সে শিক্ষার্থী শিল্প ও কলা-জ্ঞান লাভ করে, তাহার পক্ষে সেই বয়সই সেতার কিংবা অন্ত যে কোন যজ্ঞ শিক্ষারস্তের ও উপযুক্ত সময়। যে পর্য্যন্ত চক্ষু, কর্ণ ও অঙ্গপ্রত্যঙ্গাদি সুনিপুণতার পরিচয় না দিবে, মন স্বভাবতঃ সঙ্গীতের মোহিনী শক্তিতে আকৃষ্ট না হইবে, ততদিন এই যজ্ঞ হস্তক্ষেপ না করাই সঙ্গত। যজ্ঞ শিক্ষারস্তের কোন নির্দিষ্ট বয়স লিপিবদ্ধ করা স্বকঠিন। কারণ ইহা কয়েকটি বিষয়ের উপর নির্ভর করে।

যে সমস্ত শিক্ষার্থীর পিতামাতা সঙ্গীতজ্ঞ ও সঙ্গীত-প্রিয় তাহাদের স্বভাব সন্তানসন্ততিগণও প্রাপ্ত হয়। যে পরিবারে সঙ্গীতের চর্চা রহিয়াছে এবং বাল্যকাল হইতেই সঙ্গীতের পারিপার্শ্বিক অবস্থাতে শিক্ষার্থী বদ্ধিত হয়, সেইরূপ শিক্ষার্থীর পক্ষে অল্প বয়সে সঙ্গীত শিক্ষা আরম্ভ করা অস্বাভাবিক নহে।

যাহাদের সঙ্গীতপিপাসা বাল্যকাল অতিক্রম করার পর হয় তাহাদের পক্ষে যে বাস্তবজ্ঞাদি শিক্ষা করা অসম্ভব

তাহা বলিয়া আমি উৎসাহী ব্যক্তিকে নিরাশ করিতে চাই না। বরং আমি বলিতে চাই, যে কোন যন্ত্রাভ্যাস জীবনের যে কোন স্তরে আরম্ভ করিয়া নিয়মিত পরিশ্রম ও অধ্যবসায়ের ফলে অসাধারণ প্রতিভাশালী বাদক হিসাবে খ্যাতি অর্জন করা কিছুই অস্বাভাবিক বা আশ্চর্য-জনক নহে।

অল্প বয়সে অঙ্গপ্রত্যঙ্গাদি সাধারণতঃ কোমল থাকে এবং যন্ত্রাভ্যাসের পক্ষে সুবিধাজনক হয়; হস্তচালনার সকল কৌশল সহজসাধ্য ও ইচ্ছামুত্থাপন গড়িয়া লওয়া যায়। কিন্তু বয়সের সঙ্গে সঙ্গে শরীরের হাড় ও মাংসপেশীগুলি শক্ত হইয়া পড়িলে তখন সাধনপ্রণালীও স্বীয় আয়ত্তাধীনে আনিতে সময় সাপেক্ষ ও কষ্টসাধ্য হইয়া পড়ে এবং অনেক সময় কৌশলসিদ্ধ সাধন-প্রণালীতে দৈহিক বল প্রয়োগ করার দরুণ নানা প্রকার মুদ্রাদোষের লক্ষণ দেখা দেয়।

তবে মানবের অসাধ্য কিছুই নাই, সাধনায় অগ্রসর হইবার সঙ্গে সঙ্গে অনেক কঠিন বিষয়ও সহজ হইয়া আসে।

প্রাথমিক শিক্ষার গলদই অকৃতকার্য হওয়ার একমাত্র কারণ

কি কারণে জীবনব্যাপী কঠোর সাধনা করিয়াও তদনুযায়ী আশাপ্রদ ফললাভ করিতে অনেক শিক্ষার্থী সক্ষম হইতে পারেন না এবং অল্পাভ্যাস দ্বারাও অনেক শিক্ষার্থী অল্প সময়ের মধ্যেই চমকপ্রদ ফল দর্শাইয়া থাকেন, ইহার গূঢ় রহস্য কি তাহা চিন্তা করিলে দেখা যায়, প্রাথমিক শিক্ষার গলদই এইরূপ অকৃতকার্য হওয়ার জন্ম একমাত্র দায়ী। বৈজ্ঞানিক প্রণালী অবলম্বন না করিয়া সাধনা করিলেই এইরূপ ফল হইয়া থাকে।

যন্ত্রসঙ্গীত সম্বন্ধে যে সমস্ত বৈজ্ঞানিক তত্ত্বের প্রতি শিক্ষার্থীর সর্বদা মনোযোগ থাকা কর্তব্য এবং যে সমস্ত

বিষয়ের প্রতি অবহেলার জন্ম জীবনের সকল সাধনা ব্যর্থ হইয়া পড়ে, নিম্নে সেই সম্বন্ধে কিছু উল্লেখ করা হইল। এই সমস্ত নিয়ম সকল বাস্তবজ্ঞেই প্রযোজ্য, তবে যেহেতু সেতার সম্বন্ধেই এই প্রবন্ধ প্রকাশিত হইতেছে, তজ্জন্ম সেতার যন্ত্রই আমাদের বিবেচ্য বিষয় হইবে।

সেতারের অবয়ব

প্রথমতঃ সেতার যন্ত্রের অবয়ব সম্বন্ধে শিক্ষার্থীর সম্পূর্ণ জ্ঞান থাকা উচিত এবং যন্ত্রের বিভিন্ন অংশের নাম ও ব্যবহার সম্বন্ধে জ্ঞান অর্জন করা আবশ্যিক।

উত্তমরূপে উপবেশন ও যন্ত্র ধারণ

যন্ত্র লইয়া বাদকগণকে অনেক প্রকারে বসিতে দেখা যায়। তন্মধ্যে সর্বোপেক্ষা উত্তমরূপে বসা ও উত্তমরূপে যন্ত্রধারণ কি প্রকারে হইতে পারে তৎপ্রতি শিক্ষার্থীর দৃষ্টি রাখা কর্তব্য।

যন্ত্রটি লইয়া এমন ভাবে বসা উচিত যাতে হস্ত সঞ্চালনে কোন প্রকার ব্যাধাত না জন্মে। উদারা, মুদারা ও তারা গ্রামের যে কোনও স্থানে হস্ত সঞ্চালন সম্ভব হয় এবং দক্ষিণ হস্তদ্বারা সেতারের তারে আঘাত করিতেও কোন অসুবিধা না হয়।

যন্ত্র বঁাধন

সেতার যন্ত্রটি ভালরূপে সুরে বঁাধিতে অভ্যাস ও চেষ্টা করা দরকার। অবশ্য প্রথমশিক্ষার্থীর পক্ষে সুরে যন্ত্র বঁাধা সম্ভব নহে—ইহা সময়সাপেক্ষ। যে পর্য্যন্ত সুর পরিচয় ভালরূপ না হইবে এবং সুর, বেসুরের, উপলব্ধি বা জ্ঞান না জন্মিলে ততদিন শিক্ষার্থীকে গুরুর কিংবা অভিজ্ঞ ব্যক্তির সাহায্য নিতেই হইবে। কোন তারকে সঙ্গীতের ভাষায় কি বলে এবং কোন তার কি সুরে বঁাধিতে হইবে তাহা গুরুর নিকট অবগত হইয়া প্রতিদিন যন্ত্র বঁাধন অভ্যাস করিতে হইবে। এবং ক্রমশঃ যন্ত্র সুরে বঁাধিবার শক্তি জন্মিলে।

সেতারের তারে বামহস্তের অঙ্গুলীর টিপ বা চাপ ও দক্ষিণ হস্তের আঘাত

সেতারের তারে বাম হস্তের অঙ্গুলীর চাপ কতটুকু কোন স্থান দ্বারা এবং কি ভাবে হইবে এবং দক্ষিণ হস্তের আঘাতই বা কত প্রকার হইতে পারে এবং কোন প্রকারের বোল বা বাণী হস্তের কোন অংশের সঞ্চালিত আঘাত দ্বারা নির্গত হইলে স্তম্ভ ও স্রষ্টব্য হইবে তাহা লিখনীর সাহায্য ভাষায় বর্ণনা দ্বারা প্রকাশ করা যদিও অসম্ভব মনে করি—তবুও স্থানান্তরে ক্রমশঃ চেষ্টা করা যাইবে।

উপরোক্ত বিষয়গুলি সস্বচ্ছ শিক্ষার্থী গুরুত্ব সম্পন্ন নির্দেশ না পাইলে তাহার পক্ষে বেশী দূর অগ্রসর হওয়া সম্ভব নহে। যাহারা যন্ত্রসঙ্গীতের এই সমস্ত বৈজ্ঞানিক উপায় সম্বন্ধে প্রাথমিক ভিত্তি স্বরূপ মূল্যবান জ্ঞান অর্জন

না করিয়াই স্বেচ্ছায় যন্ত্রাভ্যাস আরম্ভ করেন এবং অবশেষে বিভ্রান্তির আশা দ্বিগুণ আশ্রয় গ্রহণ করেন তাহাদের পক্ষে এই অনিচ্ছিত সাধনার গলদ কাটাইয়া পুনরায় গুরুত্ব নির্দেশাত্মক সঙ্গীত সাধন প্রণালীর প্রথাভাষায় ও বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে অন্বেষণসাধনা করিতে স্কট্টিন ও কষ্টসাধ্য হইয়া পড়ে।

অনেক সময় তাহাদের পক্ষে এই কুপ্রথাবিশিষ্ট সাধনার ফলে জীবনের মূল্যবান সময় অযথা নষ্ট হয় এবং হস্ত চালনার দোষ ত্রুটি সংশোধন করা অসম্ভব হইয়া পড়ে; ফলে অনেকে বিফলমনোঃ হইয়া সঙ্গীত সাধনা ত্যাগ করেন, আবার কেহ কেহ অধৈর্য্য না হইয়া অশেষ দুঃখ কষ্ট ভোগ করিয়াও তাহাদের একাগ্রচিত্ততা ও অধ্যবসায়ের ফলে সংশোধন করিতে সক্ষম হন। (ক্রমশঃ)

সেতার ও স্বরদের গং

গুজরী টোড়ী-দ্রুত ত্রিতাল

পা বজ্জিত। ঋ জ দ কোমল। ম তীব্র। খাড়ব জাতি

ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব (মাইহার ষ্টেট)

স্থায়ী

সংখ্যা -জ্ঞা খা সা। খা না -সা। না -দা -সা। -সা দা জ্ঞা -জ্ঞা।
ডা ০ ডা রা ডা ডা ব ডা ডা ০ ০ ডাব ০ ডা ডা ০

-সা জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা। জ্ঞা খা -সা। নুসা -খাসা না দা। জ্ঞা দ্দা না সা।
০ ডা ডিরি ডিরি ডাব ডা ব ডা ডা ০ ব ডা রা ডা ডিরি ডা রা

জ্ঞা খা জ্ঞজ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা। জ্ঞা খা -সা। না দা -না। দা -না সা।
ডা রা ডিরি ডিরি ডা রা ০ ডা ডা রা ০ ডা রা ০ ডা রা

অস্তুরা

+
সী ননা সী না | ৩ দা ক্কা দদা | ০ না ক্কা -১ দা | ১ ক্কা -১ দা I
ডা ডিরি ডা ডা ব্ ডা ডা ডিরি ডা ডা ব্ ডা ০ ডা ব্ ডা

+
নদা -না দা ক্কা | ৩ জা খা সা -১ | ০ ক্কা দদা জা ক্কা | ১ খা জজজা ক্কা দা I
ডা ০ ৩ ডা রা ডা রা ডা ০ ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা

+
না দা ননা সী সা | ৩ খা খা সী -না সী | ০ সী -খা জজজা খা সী | ১ না দা ক্কা দা -না I
ডা রা ডিরি ডিরি ডা ডা ব্ ০ ডা ডা ০ ০ ডা রা ডা রা ডা ০ ০

+
দা ক্কা জা খা | ৩ জা খা -১ সা I
ডা রা ডা রা ডা রা ০ ডা

তান

+
১। সখা জজজা দা ক্কা দা | ৩ সনা দদা জজজা সা |
ডা রা ডা রা ডা ডা রা ডা রা ডা রা ডা

+
২। সখা জজজা দা -১ | ৩ ক্কা জা খা সা |
ডা রা ডা রা ডা ০ ডা রা ডা রা

+
৩। সখা জজজা দা ক্কা | ৩ জা খা খজজা ক্কা দা | ০ না দা ক্কা জা | ১ সরা জজজা দা ক্কা I
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা

+
জা খা নসা খজজা | ৩ ক্কা জা খা সা |
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা



ମଜ୍ଜାତନାୟକ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଗୋପବନ୍ଧୁ ବେହେରା



ମଜ୍ଜାତ ବିଜ୍ଞାନ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ



ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଦାସେନ୍ଦ୍ରାକର

ଏମ୍-ଏଚ୍



ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ମନ୍ମଥମୋହନ ବସୁ, ଏମ୍. ଏ.



ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ବାସୁଦେବ ଡାସ

স্বরলিপি

* টৈররী-কাফী

(ভজন)

প্রভু! বন্দী হয়েছ আমার হিয়ায়।
ফুলের মালিকায় বাঁধিতে নারি হায়
বাঁধিনু নয়ন ধারায়।
বাঁশরী ধ্বনি শুনি প্রহর গুণি'
আসার আশে গেল বেল।
পথে পথে খুঁজি নয়ন পেলোনা
হৃদয়ে করিছ খেলা—
একি রূপ অপরূপ ধরায় অ-ধরা,
ধেয়ানে ধরা নাহি যায়।
ওগো মধুর ওগো নির্ভর
মিলনে মিলন তুমি বিরহে সুদূর
তিয়া মাঝে আছ জানি
তবু যেন ব্যথা মানি
অজানা বিরহ ভাবনায়।

কথা—শ্রীঅজয় ভট্টাচার্য্য

স্বর—শ্রীশৈলেশ দত্তগুপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীহেমসুন্দর মুখোপাধ্যায়

সা ঝা II	মা -া মা জ্ঞা	জ্ঞমা -পা পা মা I	জ্ঞা -মা জ্ঞা ঝা	সা -া -া -া I
প্র ভু	ব নু দী হ	য়ে ০ ০ ছ আ	মা ০ র হি	য়া ০ ০ য়
+	২	+	২	
গা সা জ্ঞা মা	পা -া পা -া I	-া গা ধা গা	পগা দা পা -া I	
ফ লে র মা	লি ০ কা য়	০ বা ধি তে	না০ রি হা য়	
+	২	+	২	
জ্ঞা পা পা পা	পা -মা মা পা I	গদা -া -া -া	পদা -পমা -জ্ঞা -মা II	
বা ধি ছ ন	য় ০ ন ধা	রা ০ ০ ০	০০ ০০ ০ য়	

* গানখানি শ্রীমতী চিত্রলেখা গাঙ্গুলী "কলচ্চিরা রেকর্ডে" গেয়েছেন।

তালে

১। ⁺সী সী সী সী | ^২সী সী স্বী সী | গা গা ধা গা | ^২পা -পা দা পা I
হি যা মা বে | আ ছ জা নি ত বু যে ন | বা খা ঙা নি

⁺সী -পা পা পা | ^২পা মা পা -সী I ⁺পদা -া -া -া | ^২-পদা -পমা -জ্ঞা -মা II
অ জা না বি | র হ ভা ব | না ০ ০ ০ | ০০ ০০ ০ য়

সঙ্গীত সম্বন্ধে—

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

সঙ্গীত সম্বন্ধে বলতে গেলেই যেমন গীত, বাণ ও নৃত্যের কথা উল্লেখ করতে হয়, সেরূপ এর অপরিহার্য অঙ্গ ঔপপত্তিক ও ক্রিয়াংশের কথাও বলতে হয়। তবে আজকাল অধিকাংশ কলাবিদই নাকি ক্রিয়াংশটাকেই সঙ্গীতের আসল দিক বলে মেনে নিয়ে ঔপপত্তিককে মোটে আমলই অনেক ক্ষেত্রে দিতে চান না। জিজ্ঞাসা করলে বলেন তারা—সাধনাই হোল আসল, শাস্ত্র-টাস্ত্র ও সব বিচারের কথা, বিচার বা পাণ্ডিত্যে নাদ-বিজ্ঞা লাভ হয় না, মা সরস্বতীর রূপা পেতে হোলে ঐ ক্রিয়াংশটাকেই আসল বোলে মেনে নিতে হয়।

আমরা কিন্তু ও যুক্তির ভিত্তি বা রহস্য কিছুই উপলব্ধি করতে পারিনি। আমরা জানি সমাস্তরাল রেখার মত ও দুটোকেই বাড়িয়ে চলতে হবে, তারপর কালে অনন্তের কোলে একদিন না একদিন তারা মিশে যাবেই। ক্রিয়াংশকেই শুধু আঁকড়ে ধরলে সাধনার পথ হবে একেবারে একঘেয়ে, আর তাতে পড়ে মরবার আশঙ্কাই

থাকবে বরং পদে পদে। তাই আমরা শুধু কেন, বিচার-রাজ্যের প্রত্যেক পথিকই একথা মেনে নিতে কখন গররাজী হবে না।

বাস্তবিক, বর্তমান অধিকাংশ কলাবিদের এ অভিপ্রায় বা ধারণা আমাদের কল্পনাগ্রসৃত নয়। অনেকে সত্যি তাঁরা আপনাপন ওস্তাদজীর উপদেশ ও নিয়ম-কানুন ছাড়া ঔপপত্তিকের আর কোন অংশকে উপযোগিতার মধ্যেই তেমন গণ্য করতেই চান না। রাগ রগিণীর স্বরবিস্তার, মোটামুটি সময়ের জ্ঞান, জ্ঞান বা বাদী ও সম্বাদী—বিবাদীর পরিচয় ও শ্রুতির সংখ্যা জ্ঞানে পরিতৃপ্ত থেকেই তাঁরা কণ্ঠসঙ্গীতে রত থাকেন, সঙ্গীতের ইতিহাস, বেদের সামগান হোতে তার ক্রমবিকাশ, স্বর ও শ্রুতির রূপ, স্থান ও বিচার, শুদ্ধ-বিকৃতের সময় ও রাগ-রাগিণীর বিশেষ ব্যবহার-ভেদ, সঙ্গীতের ভাব, রস ও বৈচিত্র্য ইত্যাদি সকল বিষয়ের প্রতি তাঁরা মনোযোগী হন না।

সঙ্গীতের সাধন বা জ্ঞান অর্জনক্ষেত্রে এও কতটুকু সমীচীন, তা ভেবে দেখবার বিষয়, কিঙ্ক এ কথা সত্য যে সঙ্গীত মাত্র শ্রমবিনোদনের বা আনন্দের সামগ্রী নয়, এ একটা কলা বা বিদ্যা, সৃষ্টি, বিকাশ, বৈচিত্র্য ও মাধুর্য সবই এতে সম্ভব।

পূর্ব পূর্ব সুরশিল্পী সাধকগণ আমাদের বহু পরিশ্রম ও সাধনার মাঝে যে তত্ত্ব, যে রহস্য মর্মে মর্মে উপলব্ধি করে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম হতে স্তূল বিষয়গুলি লিপিবদ্ধ করে গেছেন, রাগ রূপ সুরপরিষ্কৃত ও বৈচিত্র্যময় করবার জ্ঞান নিয়ম, উপদেশ ও প্রতিভার আলোক দিয়ে মহিমময় বলে গেছেন। সাধারণ বুদ্ধির হালকা বিচারের অজুহাতে, কখনই আমরা সেগুলিকে উপেক্ষা করুতে পারিনি। হতে পারে প্রাচীনপন্থা বেদমাগীরা নির্ধারিত কথায় অথজ্ঞানকে বাদ দিয়ে যথাযথ ও যথাপূর্ব আক্ষরিক উচ্চারণেই মাত্র স্বাধায়ে স্বার্থকতা সম্পন্ন করে থাকেন, কিন্তু তার নিজের সব বিষয়ে ও সব স্থানে দিলে তত যুক্তিসঙ্গত হবে না কিন্তু সকলের পক্ষে। বিষয় বা কলার গঠন, বিকাশ ও সার্থকতার পিছনে অনেক কিছু রহস্য লুকিয়ে থাকে, প্রকাশ করুতে থাকে একটা না একটা ইঙ্গিত বা সহায়তার অবশ্য দরকার, আর সে ইঙ্গিতকেই আমরা শাস্ত্র অথবা উপপত্তিকাংশ বোলে নাম দিয়ে থাকি এই উপপত্তিককে ক্রিয়াংশ বা সাধনার পরম সহায়কই বলা হয়। Practical সাধনাকে ঠিক পথে চালিত করবার জন্যে শাস্ত্র বা উপপত্তিকের আমাদের অবশ্য দরকার আছে। তবে তাতে যদি কেউ বলেন আচার্য্য বা শিক্ষকই শিষ্যকে সে আশ্রয় তথ্যের ইঙ্গিত দিয়ে থাকেন, মাঝাং ভাবে উপপত্তিকাংশের কোন প্রয়োজন নেই, তাতে আমরা বলি শিক্ষক বা বালকের যোগ্যতাও তাহলে থাকা চাই সেখানে। তারপর বিচক্ষণ মাঝির পরিচালনায় নৌকা যে বান্চাল কোনদিনই হয় নি, তা আমরা জানি, কিন্তু দুঃখের

বিষয়, সে রকম মাঝিও মেলা আজকাল,—শুধু আজকাল কেন সবকালেই অসম্ভব। তাই বিচার করে দেখলে দেখা যায়, একাধারে সাধন ও সাধনের সামগ্রী জানার অধ্যবসায় থাকা সকলের মধ্যে একান্ত দরকার।

এখন আর একটা কথা আলোচনার ক্ষেত্রে আমাদের মনে হচ্ছে এখানে উপপত্তিকের কথায় কেহ যেন মনে করে না বসেন যে ভরত, রত্নাকর, দামোদর ও পারিজাত প্রভৃতি প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিকেই মাত্র অম্লসরণ করবার জন্যে আমরা একালতি করুতে বসেছি পরোক্ষ ভাবে; কিন্তু বস্তুতঃ হ্যাঁ নয়, সঙ্গীতের যাবতীয় তথ্য বা উপপত্তিকাংশ যে কোন পুস্তকে লিপিবদ্ধ আছে, তার আলোচনারই আমরা পক্ষপাতী। সংস্কৃত, হিন্দী, ইংরাজী, মারাঠি ও অন্যান্য সঙ্গীত-পুস্তক কাকেও আমরা বাদ দিচ্ছি নি। তাছাড়া একথাও আমরা জানি যে, কেউ কেউ শাস্ত্র বা সঙ্গীতের কেতাব বলতে প্রাচীন সংস্কৃত শাস্ত্রকেই নাকি বিশেষ করে ইঙ্গিত করে থাকেন এবং স্বচ্ছন্দে সেগুলিকে বর্তমানের প্রয়োজনীয়তার দিক দিয়ে। Obsolete বলে * মত প্রকাশ করেন। তাদের মতে ক্রতির চুলচেরা বিচার, অলঙ্কারের ঘনঘটা বর্ণনা, সুরের রূপ ও ভাবের কাল্পনিক ছায়া সঙ্গীত সাধনার পথে আড়ম্বর মাত্র ও সোজা কথায় অনাবশ্যকীয় শুধু বিশেষ্য। তবে স্তরের বিষয় ইংরেজ মনীষীদের কেতাবগুলির বিপক্ষে তারা কিছুই বলেন নি, বরং সেগুলির পরম ভক্তই বলা যায়। আর সেজন্যে তাঁরা স্তায় ও সত্যের খাতিরে দোষী

* অবশ্য একথা আমরা গত বর্ষের চৈত্র সংখ্যায়ও সংক্ষেপে আলোচনা করেছি। উপপত্তিক ও ক্রিয়াংশের কথাও তাতে আছে। তবে বর্তমান আলোচনা আরো বিশদভাবে করার জন্যে সে-পুনরুক্তিরও কথঞ্চিৎ আশ্রয় গ্রহণ করতে হয়েছে।

বলে সাব্যস্ত হোলেও সে দোষ বা ত্রুটিতে আমরা তত, ধর্তব্যের মধ্যে গণ্য করি নি। কারণ একদিক দিয়ে না এক দিয়ে তাঁরা সাধনার পথচারী হয়েও ঔপপত্তিককে বাদ না দিয়ে গ্রহণই করেছেন। তবে এটুকু আমরা তাদের সম্বন্ধে কেবল বলতে পারি যে, যাকে তাঁরা obsolete বা বস্তুপচা বা পুরাতন বলে উপেক্ষা করেন একান্ত তাকে অনুসরণ করেই বস্তু তাঁদের রূপায়িত হয়ে ওঠে। আর obsoleteকে তাঁরা বাদ দিলেও, গুণগ্রাহী তাঁদের গ্রন্থ স্রষ্টারা কিন্তু তাকে বাদ দেন নি।

তবে এ সমস্ত বিষয়ের বিশদ আলোচনা করবার স্থান আমাদের এখানে নয়। দুঃখ হয় মাত্র তাঁদের জন্তে, যারা সঙ্গীতের সাধক, ক্রিয়াংশের যথার্থ পৃষ্ঠারী অথচ সঙ্গীত-কলার আস্তর বস্তু ঔপপত্তিকের আমল মোটেই দিতে চান না। শাস্ত্র তাঁরা রাখেন, কিন্তু শাস্ত্রের যথার্থ আলোচনা কিছুই করেন না, শ্রুতির স্বরূপ তাঁরা বোঝেন, কিন্তু শ্রুতির সমস্ত নাম বা সূক্ষ্মবিচার ও ব্যবহার-স্থান তাঁরা ভাল করে জানেন না, শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের জ্ঞান সম্বন্ধে তাঁরা সজাগ, কিন্তু হ্রস্বপূর্ণ ভাবে ব্যবহার বা প্রয়োগ তার তাঁরা শুদ্ধরূপে করতে জানেন না। ভৈরবী বা গৌরীতেও ঋষভ কোমল লাগে, কিন্তু প্রয়োগকালে উভয়ের ভিন্নতা শোনা সন্তোষ তাকে স্রষ্টা হিসাবে ফুটিয়ে তুলতে পারেন না। কাজেই কলাবিদ্যার তাঁরা পূজারী, অথচ উপকরণ ও অর্থের ব্যবহার বা পরিচয় কিছুই রাখেন না। এতে সত্যই জ্ঞানপিপাসুর অন্তরে দুঃখ আনন্দ কখন জাগতেই পারে না।

আর এ দুঃখ জাগাটাই একটা অস্বাভাবিক বস্তু নয়। সত্যজ্ঞান লাভ করবার পথে একটা জিনিসের খানিকটা বাদ ও খানিকটা মেনে নিয়ে কখন সমগ্রতা বা পূর্ণের দিকে অগ্রসর হতে পারে না; পরিপূর্ণ হতে গেলে পূর্ণতাকেই তাকে গ্রহণ করতে হবে। সঙ্গীতেরও পূর্ণরূপ

হচ্ছে ক্রিয়াংশ ও ঔপপত্তিক—এ দু'য়ের সম মার্ধ্বকে গ্রহণ করে, কেবল ক্রিয়াংশ বা কেবল ঔপপত্তিক কখন পূর্ণরূপ ফোটাতেই পারে না, উভয়কে উভয়ের পথচারীরূপে গ্রহণ করতেই হবে।

তারপর শুধু নিজের বৈশিষ্ট্য ও কলাবিদ্যার রূপকে নিয়ে পরিতৃপ্ত থাকলেও চলবে না। নিজের জ্ঞান—নিজের বিদ্যাকে সমৃদ্ধ করবার জন্তে অগ্রের অর্থাৎ অগ্রান্ত জাতির বিদ্যারূপকেও চিন্তে হবে ও তাদের সাধনা করতে হবে। নিজের সৌন্দর্য ও বিকাশ-বৈচিত্র্যকে ধরবার বোঝাবার জন্তে বিদেশীয় (foreign) সঙ্গীতের আলোচনাও আমাদের মধ্যে জাগাতে হবে। কারণ একঘেয়ে বস্তুর নাড়াচাড়া ও জ্ঞানের পরিধি কখন প্রসারতা লাভ করতে পারে না, তুলনামূলক অনুশীলন ও অনুসন্ধিৎসাই হ'ল সে পূর্ণ অভিজ্ঞতা লাভেই একমাত্র উপায়। যিনি নিজের সঙ্গীত অভিজ্ঞতায় মাত্র সন্তুষ্ট থাকেন, অথচ বিচিত্র জ্ঞান লাভের আকাঙ্ক্ষা কিছু রাখেন না, তাঁর পক্ষে নিজের বস্তুর বুখা শ্রেষ্ঠতা প্রতিপাদন করার কোন সার্থকতাই পাওয়া যায় না।

তবে এসব দিক দিয়ে পাশ্চাত্য মনীষীদের অনুসন্ধিৎসা ও আকুল প্রচেষ্টা সত্যিই প্রশংসনীয়। যদিও এটা লজ্জার ও একদিক দিয়ে পরিতাপের বিষয় যে জ্ঞান-পিপাসা চরিতার্থের জন্ত সঙ্গীতের নূতন কিছু শোনবার জন্তে তাকিয়ে থাকি আমরা পাশ্চাত্যবাসীর দিকে, কবে তাঁরা বই লিখে জোগাবেন খোরাক আমাদের জ্ঞান-ক্ষুধার, তবুও উদ্যম ও প্রতিভার দানকে তাদের কিছুতেই অস্বীকার করা যায় না। নিজেদের বস্তু ভাল করে জানা সন্তোষ অগ্রের বস্তু হতে জ্ঞান-সঞ্চয়ের আকাঙ্ক্ষা তাদের সত্যিই প্রবল; আর এ জন্তেই সঙ্গীতের ব্যাপক পরিচয় দিতে সক্ষম হন তাঁরা তুলনামূলক বিচারের আলোক-সম্পাত করে। এ আকাঙ্ক্ষা ও এ প্রচেষ্টা তাঁদের যথার্থই আমাদের অনুকরণীয়।

তবে আমাদের দেশেও যে সে প্রচেষ্টার একেবারে অভাব, তাও আমরা বলছি নি। কারণ সংক্ষেপে গত আলোচনায়ই তা কথঞ্চিৎ আমরা উল্লেখ করুতে চেষ্টা করেছি। সঙ্গীতের ও সর্বকলার জ্ঞান-স্পৃহা সব দেশে সব সময়ই বর্তমান আছে, তবে রূপের তার ভিন্নত। অবশ্যই স্বীকার করুতে হবে। সঙ্গীতের এই ক্রিয়াংশ ও ঔপপত্তিকের কথা নিয়েই শুধু আলোচনা করুতে গেলে দেখা যায়, শিক্ষা ও সাধনক্ষেত্রে এর তিন রকমের মাত্র লোক আছেন। তাদের মধ্যে প্রথম—যারা চান শুধু ক্রিয়াংশের সাধক হোতে, দ্বিতীয়—অকৃশীলন করেন তারা কেবল ঔপপত্তিকের, আর তৃতীয় হতে চান উভয় বিদ্যারই তাঁরা অবিশ্রান্ত পৃথক। অবশ্য এ তিনের অভ্যাস ও উদ্যমের মাঝেই আছে অভিজ্ঞতা ও আনন্দ বর্ধন ও পূর্ণানন্দের ভিত্তারী ও যথার্থ সাধকের কাছে এ আনন্দ বস্তুতঃ নিরর্থক বোলেই প্রতীয়মান হয়। সব জ্ঞান ও আনন্দের আকর যিনি নাদ-ব্রহ্ম, সমগ্র সঙ্গীত সম্ভার—শ্রুতি, জাতি, অলঙ্কার, তান, ভাব, রূপ, ছন্দ, কথা, সুর, নৃত্য, বাদ্য প্রভৃতির উদ্ভব হয়েছে, যা হতে তার সাধক—

উপাসক তার ব্যষ্টিকে বরণ না করে কখন সমষ্টির জ্ঞান আনন্দের অধিকারী হতে পারে না। হতে পারে সিদ্ধির অবস্থায় সাধনার ধারা হয় বিলুপ্ত, কিন্তু সাধনার পথে থাকে সেগুলি জীবন্ত! তারপর অথগু বিরাট জ্ঞানের প্রতিচ্ছায়াই যখন সে ব্যষ্টি বা গুণ জ্ঞান, তখন একটিকে বজ্র ও অপরটিকে গ্রহণের কোন সার্থকতাই বাস্তবিক থাকে না। সাধকের উদ্দেশ্য যখন সঙ্গীতের মাঝে পূর্ণতাকে লাভ করা, তখন একটা ছুটিতে সম্ভূত থেকে গভীর সৃষ্টি করা তার পক্ষে কখনই সমীচীন নয়। সমগ্র বস্তু জ্ঞানার আগ্রহ ও আকুলতাই হোল মুক্তি-পথে অগ্রসরের চিহ্নস্বরূপ, গতিহীন নিশ্চেষ্টতার অন্ধকারে আলোকের সন্ধান কোনদিনই মেলে না, এজন্তে সঙ্গীতকে সমগ্ররূপে সাধনা করুতে হলে দুটো দিককেই আমাদের চালাতে হবে অনন্তর পরিপূর্ণতার দিকে, তবেই আনন্দ ও যথার্থ কল্যাণবাহী হয়ে পথ দেখিয়ে দেবে সাধনা আমাদের সঙ্গীতের বাইরে—শাস্ত্রতলোকে! আর তবেই সফল হবে আমাদের সাধনা, সার্থক হবে আমাদের ধরা ও চেনা সঙ্গীতকে জীবনের মাঝে যথার্থরূপে!

(ক্রমশঃ)



স্বরলিপি

রামপ্রসাদী—একতাল

ভাব কি ভেবে পরাণ গেল।

(সাঁর) নামে হরে কাল, পদে মহাকাল।

তার কেন কাল রূপ হ'ল ॥

কালরূপ অনেক আছে, এ বড় আশ্চর্য্য কাল।

(সাঁরে) হৃদমাঝারে রাখলে পরে

হৃদয়-পদ্ম করে আলো ॥

নামে কালী রূপে কালী, কাল হতেও অধিক কাল,

(ওরূপ) যে দেখেছে সেই মজেছে,

অনুরূপ লাগে না ভাল ॥

প্রসাদ বলে কুতূহলে, এমন মেয়ে কোথায় ছিল,

(সাঁরে) না দেখে নাম শুনে কানে

মন গিয়ে তায় লিপ্ত হ'ল ॥

কথা—সাধক রামপ্রসাদ

স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীপাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়

স্থায়ী

II	গা	মা	গা	-রা	সা	রা	গা	গা	গা	মধা	পা	-১ I
	ভা	ব	কি	০	ভে	বে	প	রা	৭	গে০	ল	০
	গা	মা	গা	-রা	সা	রা	গা	গা	গা	মধা	পা	পধা I
	ভা	ব	কি	০	ভে	বে	প	রা	৭	লে০	ল,	ধাবু
	ধসাঁ	সাঁ	সাঁ	সাঁ	সাঁ	সাঁ	ধসাঁ	সাঁ	সাঁ	সাঁ	সাঁ	-নধা I
	না০	মে	হ	বে	কা	ল	প	দে	ম	হা	কা	০ ল
	ধা	-ধা	না	-রা	সা	না	ধা	পা	-পা	ক্রা	-ধা	পা I I
	তা	বু	কে	ন	কা	ল	কু	প	০	হ	০	ল

92

স্বরলিপি

বৈদেশিক সুর-চতুর্মাত্রিক

তোমারি পথ-পানে চাহি
আমারি পাখী গান গায়
শিশির - নারে অবগতি'
কানন - পথে ফুল ছায়।
আমারি গান অঁখিজলে
তোমারি লাগি' পলে পলে
ফুটিয়া প্রেম-শতদলে
বিরহে প্রিয় ব'রে যায়।

তোমারে গিয়েছিছু ভুলি
কুসুমে রাঙা মোর পথে
জাগায়ে মোর ফুলগুলি
দলিয়া গেলে জয়রথে,
তোমারি মালা মোর গলে
অনল হ'য়ে যেন জলে
নাধিয়া রাখী হিয়াতলে
হরিয়া মোরে নিলে হায়

কথা—শ্রীশৈলেন রায়

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীহিমাংশুকুমার দত্ত, সুরসাগর

{সা II সধা -১ ধা -১ | ধনা ধা পাঃ মঃ I পা -ধা ধনা -১ -১ -১ -১ মা I
তো মা ০ রি ০ | প থ পা নে চা ০ হি ০ | ০ ০ ০ ০ আ

মণা -১ গা -১ | ধস' স'গা ধা -পা I ধা -গা -গধা -স' -১ -১ -১ মা I
মা ০ রি ০ | পাঃ খী গা ন গা ০ ০ ০ | ০ ০ য় শি

স'গা -১ স'গা -১ | স'গা স'গা স'গা গা ধা I পা -১ পা -১ -১ -১ -১ পমা I
শি ০ র ০ | নী০ রে০০ অ ব গা ০ হি ০ ০ ০ ০ কা

গা -১ গমা -১গা মা পা পধা ধরা I রমা -১ -১ -১ | -১ -১ -১ {স'গা I
ন ০ ন০ ০০ | প থে ফু ল ছা ০ ০ ০ | ০ য় ০ আ

সী - গাঁ গাঁ -াঁ | গাঁ -মাঁ ম'গাঁ গ'রাঁ I র'সাঁ -াঁ সী -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ স'পাঁ I
মা ০ রি ০ গাঁ ন ঝাঁ ধি জ ০ ০ লে ০ ০ ০ ০ তো

প'রাঁ -াঁ -রাঁ র'সাঁ | সী না সী রাঁ I স'ধাঁ -স'গাঁ ধাঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ গাঁ I
০ ০ ০ রি লা গি প লে প ০ ০ লে ০ ০ ০ ০ ফু

ধাঁ -গাঁ -রাঁ সী | গাঁ ধাঁ পা না I ম'পাঁ -াঁ গাঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ সা I
টি ০ ০ য়া প্রে ম শ ত দ ০ লে ০ ০ ০ ০ বি

গাঁ -াঁ গ'মাঁ -র'গাঁ | মাঁ পা প'ধাঁ ধ'রা I রাঁ -মাঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ সা II
র ০ হে ০ ০ ০ প্রি য় ব় রে যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ য় তো

সা II সা -গাঁ গাঁ -াঁ | গ'মাঁ গ'ম'গাঁ রা সা I রা -গাঁ মাঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ ম'সা I
তো মা ০ রে ০ গি য়ে ০ ০ ছি হু ভু ০ লি ০ ০ ০ ০ কু

স'ম্বা -াঁ মাঁ -াঁ | ম'গাঁ মাঁ পা ধ'গাঁ I প'ধাঁ -গাঁ ধাঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ মাঁ I
স্ব ০ মে ০ রা ডা মো র ০ প ০ ০ থে ০ ০ ০ ০ জা

ম'গাঁ -াঁ গাঁ -াঁ | গ'ধাঁ গাঁ সী রাঁ জ I সী -জ'রাঁ সী -গাঁ | -ধ'সাঁ -গ'ধাঁ -পাঁ পা I
গাঁ ০ য়ে ০ মো র ফু ল শু ০ ০ লি ০ ০ ০ ০ ০ দ

প'সাঁ -াঁ -সাঁ স'গাঁ | ধাঁ পা না ম'গাঁ I ধাঁ -পাঁ মাঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ সী I
লি ০ ০ য়া গে লে জ য় র ০ থে ০ ০ ০ ০ ০ তো

সী - গী গী - া | গী গী গী গী গী I রী - সী সী - া | া - া - া সী I
মা ০ রি ০ মা লা ০ মো র গ ০ লে ০ ০ ০ ০ অ

পরা - া - রা রী সী | সী না সী রা I সী - সী া - া | া - া - া মা I
ন ০ ০ ল হো য়ে য়ে ন জ ০ ০ লে ০ ০ ০ ০ বা

ধা - গী - রা সী | গী া পা মা I মপা - া - গী - া - া - া - া পা I
ধি ০ ০ যা রা খী হি যা ত ০ লে ০ ০ ০ ০ ই

গী - া গী - রগী মা পা পধা ধরা I রা - মা - া - া - া - া - া মমা II
রি ০ যা ০ ০ মো রে নি লে হা ০ ০ ০ ০ ০ ০ য় তো

বর্ষ শেষ ও বর্ষারম্ভ

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (সুবোধবাবু)

পুরাতন বর্ষকে বিদায় দিয়া বলিলাম “শিবন্তে পন্থানঃ”।
আবার নূতনকে আবাহন করিয়া বলি “অয়মারম্ভঃ শুভায়
ভবতু”। এমনি করে নিজের কত তরুণ বয়সকে বিদায়
দিয়ে বার্ষিকের নববর্ষকে আহ্বান করে নিয়েছি শুণে
বগতে গেলে দাঁড়ায় প্রায় ৭০ বৎসর। এই ৭০ বৎসর
ধরে জগতের সঙ্গে একটা সঘন্থ করে নিয়ে নিজের জীবন-
রথ সংসারের বন্ধুর পথে টেনে হিঁচড়ে নিয়ে চলেছি কিন্তু
গন্তব্য স্থানে পৌঁছতে পারিনে। কেবল এঁকে দিয়েছি
এই পথের ধূলায় আমার ভাঙ্গা রথের চাকার দাগ। ক্রমে
আর রথ টানবার মত ক্ষমতাও কমে আসছে। চির
পোষিত আশা ছিল যদি আমার সাধন-রথ টেনে নিয়ে

গিয়ে কোন প্রকারে আমার চিরারাদ্য দেবতার চরণ
প্রান্তে পৌছাতে পারি। কিন্তু মনের আশা মনেই রয়ে
গেল। সাধনার সিদ্ধি হল না। তাই এই বার্ষিকের
জরাগ্রস্ত মনটাকে টেনে নিয়ে ‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’র
তরুণ গ্রাহকগণের নবীন উৎসাহপূর্ণ সাধনার সঙ্গে মিশিয়ে
দেবার জন্ত এনেছি। যদি আমার তরুণ বন্ধুগণ আমার
সাধন-যজ্ঞের পূর্ণাহুতি তাঁরা দিয়েছেন। আমার আরম্ভিত
যজ্ঞের পূর্ণতা বিধান করেন। রেখেছি বৃকে করে
কুপণের ধনের মত পূর্ব আচার্যগণের সাধনলব্ধ বহু
উপচার বাণীর চরণ পূজার জন্ত, কিন্তু পাইনা তেমন
আগ্রহশীল নবীন পূজারী। শুনেছি, প্রবেশিকার বহু

বহু গ্রাহক, পাঠক, পাঠিকা প্রাচীনকে আদর করে তায় নিজস্ব সিংহাসনে বসিয়ে পূজা করতে চান। প্রাণ আনন্দে মেতে উঠে তাঁদের সেই সাধনার কথা শুনে স্বতঃই প্রাণ ধেয়ে যায়, তাদের পূজার মন্দিরে, চায় তাদের সঙ্গে এক সঙ্গে মিলে আমার বার্তাক্যের উৎসাহহীন জীবনের নিকরপ্রায় দীপশিখার শেষ উজ্জল দীপ্তি। পরম করুণাময় পরমেশ্বরের অপার করুণায় শত বাধা বিঘ্নের মধ্যে দিয়ে দিনগুলোকে যে বাণী পূজার বাজার করবার ফদ হাতে করে ভবের বাজারে ধুরতে সমর্থ হয়েছে, এইটাকে অস্বতঃ পরম লাভ মনে করে তাঁর চরণে বধ শেষে ও নববর্ষারম্ভে কোটি কোটি প্রণাম করি। ভগবানেরই অমৃতময়ী বাণী যা তিনি ভক্ত অর্জুনকে গীতা উপদেশচ্ছলে জগৎবাসীকে দিয়ে গেছেন। কোন প্রাচীন সাধক ভক্তের সেই উপদেশ বোলখানি আমার প্রিয় ভরুণ বন্ধুবর্গকে নববর্ষের সাদর উপহার বলে প্রদান করলাম এবং এই উপলক্ষে আমার নমস্করণকে নমস্কার, প্রণয়গণকে প্রণাম এবং স্নেহার্থীগণকে প্রীতি সম্ভাষণ নিবেদন করলাম।

সাধক বলিতেছেন—

ধামার

তু খো ক ক্ষ কর সব কুছ কক্ষ ধর মিলায়ে

অণ্ডর তোমারা যো দুঃখ অণ্ডর সব কুছ স্থখমে ডার
তব এহ হাক।

পড়াল

+ ১
দেন তাগে দ্রেগে দ্রেগে কদেনে কড়ান্না কতা

২
তাআ ৩ধাআনে ধা

+ ১
ধা খেনাআন কতা দ্রেগে থুন কতা থুন তেটে

২ +
থুন কড়ানে কতা খেনে ধা

কক্ষ্মেই তোমার অধিকার, ফলে নহে। তুমি যাহা কিছু কর্ম কর সব স্থাপন করে দাও ভগবানের চরণে। আর ভগবানকে আনন্দময় জেনে তোমার দুঃখও সমর্পণ কর, তার চরণে তাহা হইলে দুঃখ তোমার উষ্মগ আসিবে না, হুইত তোমার “হাক” নিজস্ব। অর্থাৎ কর্মফলে আকাঙ্ক্ষা না থাকিলে এবং কর্ম ভগবানে অর্পণ করিলে জীব স্থখ দুঃখের অতীত হইয়া যায়। এস ভাই সব, আজ আমরাও সর্বকর্মফল ভগবানের চরণে অর্পণ করিয়া অভিমান শূণ্য হৃদয়ে প্রণত হই।



স্বরলিপি

ওরে আমার গান সেইখানে তুই চল
দিনের শেষে নীরব যেথা কথার কোলাহল।
যেথায় চাঁদের অনুরাগে
গঙ্করাজের হৃদয় জাগে
একটী নীড়ে ঘুমায় যেথা রাতের ছুটী পাখী
স্বপন বিহ্বল।
যেথা দেবতাহীন বেদীর তলে
লুটায় পূজার মালা
অঙ্ককারে হয়নি প্রদীপ জ্বাল।
বিরহেরি তেপান্তরে
হৃদয় যেথা ঘুরে মরে
সন্ধ্যা তারার সাথে যেন ছুটী নয়ন তারা
শ্রাবণ ছলছল।

কথা—শ্রীপ্রণব রায়

সুর—শ্রীকমল গুপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীনালালী লাহিড়ী

II মা সী -সী | সী গসী -ধগী I সী -ী -ী -ী -ী -ী I
ও রে ০ আ মা ০ ০ বু গা ০ ০ ন ০ ০

মা সী -সী | সী গসী -ধগী I সী -গসী -দগদা | -পদপা -না -ী I
ও রে ০ আ মা ০ ০ বু গা ০০০ ০০০ ০০০ ন ০

মা -গী -গী দা পা -দা I পা -মা -না || -ী -ী -ী I
সে ই খা : নে তু ই চ ০ ল ০ ০ ০

গা মা -গা | ঝা সা -সা I সঝা -মা -ী মা মা মা I
দি নে বু শে যে ০ নী ০ র ০ ব যে খা

মা গমা -পর্গা -দা পদা -মা I -পা -া -া -া দা -মা I
ক খা ০ ০ ০ বু কো ০ লা ০ ০ ০ ০ হ ল

মা মপা -ধা পা পধা -গর্গা I গা -র্গা -গর্গা -দগদা -পদপা -মা I
ঙ রে ০ ০ আ মা ০ ০ বু গা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ন

মা গা -গা দা পা দা I পা -মা -মা -া -া -া II
সে ই খা নে তু ই চ ০ ল ০ ০ ০

II {মা সর্গা -সর্গা সর্গা সর্গা -সর্গা I সর্গা সর্গা সর্গা সর্গা গা -া -া I
যে খা য় টা দে কু অ হ ০ রা ০ ০ গে ০ ০

গা -সর্গা গা দপা দা -দা I পা দা -মা পা -ধা -গা I
গা ন্ ধ রা ০ জে বু হ দ য় জা ০ ০

সর্গা -া -া -া -া -া I সর্গা গা -মা পা মপা -দপদা I
গে ০ ০ ০ ০ ০ ০ এ ক টা না ডে ০ ০ ০ ০

পা পা -সর্গা -মর্গা দা পা I মা গমপগা -দা -দা পা মা I
যু মা ০ ০ ০ য় যে খা রা তে ০ ০ ০ ০ বু হ টা

গমা -গমা -গমপা পা -া -া I গা সা -মস্তথা -জা -জা -মা I
পা ০ ০ ০ ০ খী ০ ০ ০ ০ প ০ ০ ০ ন্ বি হ্

II মা পা দা | সী -া -া I সঁরা গসঁ -রঁজা | রঁ জঁ রঁজঁ রঁ I
বি র হে রি ০ ০ তে০ পা০ ০ ন ত রে ০০০

-সঁ -া -া | -া -া -া I সঁনা নরঁসঁনা -সঁ | দগঁ গসঁ -া I
০ ০ ০ ০ ০ ০ হ্র০ দ০০০০ য় য়ে০ খা০ ০

মপা পগা পগদা | পা মা মা I জঁমা -জঁমপা মা | জঁখা সঁ -সঁ I
যু০ রে০ ০০০ ম রে ০ স০ ০০ ন খা তা রা র

গঁসা সজঁতা -খা | জঁ মা -মা I মা পা -দা | গঁ সঁ -খা I
সা০ খে০ ০ যে ন ০ হ্র টা ০ ন য় ন

না সঁ -া -া -া -া I সঁ খা গা মা -পা মপমা I
তা রা ০ ০ ০ ০ জঁ ব গ ছ ০ ল০০

গা -মা -মা -া -া -া I মা মপা -ধা | পা পধা -গসঁ I
ছ ০ ল ০ ০ ০ ও রে০ ০ আ মা০ ০ র

গা -সঁ -গসঁগা | -দগদা -পদপা -মা I মা গা -গা | দা পা -দা I
গা ০ ০০০ ০০০ ০০০ ন সে ই খা নে তু ই

পা -মা -মা -া -া -া II
চ ০ ল ০ ০ ০

উক্ত গানখানি কুমারী যুথিকা রায় “হিজ মাটারস্ ভয়েস্” রেকর্ডে গেয়েছেন

ইমনকল্যাণ; কাওঝালী।

পিরানো কিয়া ভাষ্যোনিয়মে বাজাইবার নিমিত্ত হাম্মনি সংযুক্ত গত *

(এই প্রকার গত বকুনী মদাস্ত উপর অংশ দক্ষিণ হস্তে ও নিম্ন অংশ বাম হস্তে, উভয় হস্ত যুগপৎ একত্রে বাজাইতে হয়)

মাত্রা—♩ = মঃ ১১২

The musical score is written in two systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 11/2, indicated by the text 'মাত্রা—♩ = মঃ ১১২'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several '+' signs above the staves, indicating specific rhythmic or melodic points. The score is presented in a clear, legible format suitable for a textbook or reference.

ঝাঁঝিট খাম্বাজ; একতাল।

পিয়ানো কিম্বা হার্মোনিয়ামে বাঁহাইবার নিমিত্ত হার্মোনি সঙ্কলিত গত +

মাত্রা — $\text{♩} = \text{মঃ } ২০০$ 

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

বাঙ্গালা ভাষার স্বরূপ চিনিবার নিমিত্ত প্রথম অবস্থায় ছোট ছোট বালক বালিকাদিগকে যেমন বর্ণমালার স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণের অক্ষরগুলির সহিত পরিচয় করাইয়া দিতে হয়, তদ্রূপ শিশু অবস্থা হইতেও বাঙ্গালা ভাষার সাহায্যে সঙ্গীতের সহিত পরিচয় প্রথম করাইয়া দিতে হইলে আবশ্যক হয় সাতটি অক্ষর বা শব্দের; যথা—স, র, গ, ম, প, ধ, ন। স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণের সহিত আ-কার, ই-কার, উ-কার, ও-কার, ঔ-কার, ঋ-কার, অল্পস্বর, বিসর্গ, খণ্ডত, চন্দ্রবিন্দু প্রভৃতি বর্ণ সংযোগে; এক, দুই, তিন, চার, পাঁচ ও ততোধিক অক্ষর মিশ্রণ ও নানা প্রকার সংযুক্ত ও অসংযুক্ত বর্ণের সংমিশ্রণে যেমন বাঙ্গালা ভাষার প্রচলন হইয়াছে, তদ্রূপ স, র, গ, ম, প, ধ, ন এই সাতটি অক্ষরের সহিত তাল, মাত্রা, মৌড়, গমক, আশ, মুচ্ছনা, কড়ি, কোমল, উদার, মুদার, তারা প্রভৃতির সাক্ষাতিক চিহ্ন প্রযুক্ত হইয়া সঙ্গীত শাস্ত্রে বহু প্রকার রাগ ও রাগিণীর সৃষ্টি হইয়াছে। এই রাগ ও রাগিণী ঔপপত্তিক (Theoretical) সাহায্যে চিনিতে হইলে স্বরলিপির আবশ্যক হয়। সুতরাং স্বরলিপি সাহায্যে সঙ্গীত শিক্ষা করিতে হইলে প্রথমতঃ স্বরলিপি যে কি এবং স্বরলিপি কাকে বলে তাহা জানা বিশেষ প্রয়োজন।

স, র, গ, ম, প, ধ, ন এই সাতটি অক্ষর তাল, মাত্রা, কড়ি ও কোমল প্রভৃতি কয়েকটি সাক্ষাতিক চিহ্নের দ্বারা লিপিবদ্ধ হইলে তাহাকে স্বরলিপি বলা হয়। সঙ্গীতের ভাষায় এই সাতটি অক্ষরকে স্বর বা সুর কহে। স্বরলিপিতে এই যে সাতটি স্বর বা সুর ব্যবহার হইয়া থাকে, ইহা সাতটি বিশুদ্ধ শব্দের আত্মাক্ষর, যথা—ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবৎ ও নিষাদ। কণ্ঠে স্বর

সাধনকালে ঐ সকল শব্দ উচ্চারণ করিতে অসুবিধা হয় বলিয়া উহাদিগের সাক্ষাতিক চিহ্ন যথাক্রমে স, র, গ, ম, প, ধ, ন এই সপ্ত আত্মাক্ষরের সহিত আ-কার, এ-কার ও ই-কার সংযোগ করিয়া সা, রে, গা, মা, পা, ধা, নি এইরূপ উচ্চারণ করিতে হয়। প্রথম সা হইতে আরম্ভ করিয়া নি পর্য্যন্ত আসিলে মোট সাতটি স্বর বা সুর হয়। এই সাতটি স্বর সমষ্টিকে সঙ্গীত শাস্ত্রে একটি গ্রাম বা সপ্তক বলিয়া উল্লিখিত হইয়াছে। প্রথম কণ্ঠ সাধনকালে সাধনার সুবিধার জন্ত এই সাতটি স্বরের অব্যবহিত পরের আর একটি স্বর গ্রহণ করিয়া (অর্থাৎ দ্বিতীয় সপ্তকের প্রথম সর্গ) মোট আটটি স্বর হয়, যথা :—উর্দ্ধগতির সময়, সা রে গা মা পা ধা নি সর্গ এবং নিম্নগতির সময়, সর্গ নি ধা পা মা গা রে সা এইগুলি উত্তমরূপে অভ্যাস করিতে হয়। ইংরাজীতে এই আটটি স্বরসমষ্টিকে একটি অক্টেভ (Octave) বলে। এই অক্টেভ সপক্ষে পরবর্তী সংখ্যায় বিশদভাবে বিবৃত হইবে।

বাচ্যস্বরে পুনিত ষড়্জ, ঋষভ ও গান্ধারাদি সুরের সহিত কণ্ঠ নিঃসৃত সুরের প্রকৃত মিলন না হইলে গীত বা বাচ্য কোনটী শ্রুতিমধুর হয় না। এ কারণ বাচ্যস্বরের সুরের সহিত কণ্ঠস্বরের ঐক্যতা বাজায় রাখা একান্ত কর্তব্য। প্রথম কণ্ঠ সাধনকালে সা, রে, গা, মা, পা, ধা, নি, সর্গ এই আটটি স্বর বিভিন্ন ওজনে গলার সহিত সুর মিলাইয়া স্বাভাবিক স্বরে যথাক্রমে (অর্থাৎ যেন অনুমানিক অথবা দস্ত চাপিয়া কর্কশ শব্দ বাহির না হয়, তৎপ্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখিয়া) সূচু উপায়ে প্রয়োজন অনুযায়ী প্রথম নিম্নের সা অপেক্ষা রে, রে অপেক্ষা গা, গা অপেক্ষা মা, মা অপেক্ষা পা, পা অপেক্ষা ধা, ধা অপেক্ষা নি ও

নি অপেক্ষা উর্দ্ধের সর্গ পর্য্যন্ত ক্রমশঃ পরিমিতভাবে সুর চড়াইয়া অর্থাৎ বাতাসের দ্বারা সুরাভ্যাসী ক্রমান্বয়ে প্রথমটির পর দ্বিতীয়টি ও দ্বিতীয়টির পর তৃতীয়টি এইরূপ নিম্ন সা হইতে উচ্চ সর্গ পর্য্যন্ত এক অষ্টম বা আটটি সুর ওজন মত চড়াইবার এবং পুনরায় উর্দ্ধের সর্গ হইতে নি, নি হইতে ধা, ধা হইতে পা, পা হইতে মা, মা হইতে গা, গা হইতে রে ও রে হইতে নিম্নের সা পর্য্যন্ত পরিমিতভাবে একটির পর একটি সুর ওজন মত নামাইবার কৌশল; অর্থাৎ এইরূপ নিম্ন হইতে উচ্চ এবং উচ্চ হইতে নিম্ন এই উভয়বিধ যাওয়া এবং আসার প্রকৃত ওজন অনুযায়ী সূত্র প্রণালীগুলি শিক্ষকগণ প্রথম হইতে শিক্ষার্থিদিগকে বুঝাইয়া তাহাদিগের কণ্ঠে অতি উত্তমরূপে আয়ত্ত করাইয়া দিবেন। শিক্ষার প্রথম অবস্থা হইতে বিশেষ সতর্কতা অবলম্বন না করিলে পরিশেষে বদভ্যাস-জনিত যে এক প্রকার কুসংস্কার জন্মিয়া যাইবে তাহা কিছুতেই পরিবর্তন বা সংশোধন করা যাইবে না। শিক্ষকদিগের আর একটা বিষয়ের প্রতি লক্ষ্য রাখিতে হইবে, শিক্ষার্থিদিগের মুখমণ্ডলে কোন বিকৃত ভাব প্রকাশ না পায়। মাথা, হাত, পা দোলান ইত্যাদি কোন প্রকার মুদ্রাদোষ না আসিয়া পড়ে। সুর সাধনকালে ঠিক সোজা হইয়া বসিতে হইবে এবং বেশ পরিষ্কার কণ্ঠস্বরে অভ্যাস করিতে হইবে। সুর সাধনার প্রথম অভ্যাসকাল হইতে প্রত্যেক সুরগুলির শব্দ পরিষ্কার ও সুস্পষ্ট না হইলে গান শিক্ষা করিবার সময় (বাঙ্গলা বা হিন্দী) পরিষ্কার ভাষায় উচ্চারিত হইবে না, ফলে শ্রুতিকটু হইয়া পড়িবে। সকল মানবের কণ্ঠস্বর সমান হইতে পারে না, তথাপি প্রথম কণ্ঠসাধনকালে কিঞ্চিৎ অধ্যবসায় ও শ্রম সহকারে যাহাতে কণ্ঠ চেরা, খোনা বা নাকী সুর বাহির না হইয়া সূমিষ্ট, স্বাভাবিক ও উত্তম সুর প্রকাশ হয় তৎপ্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখিতে হইবে। আর তাহা

না হইলে অজ্ঞানতাবশতঃ বদভ্যাসকে পোষণ করিয়া গেলে কণ্ঠের দ্বারা স্বাভাবিক অবস্থা প্রাপ্ত হইয়া সকল শ্রম পণ্ড হইয়া যাইবে। কৃত্রিম বা স্বাভাবিক উপায়ে সুর সাধনা করা কখনও উচিত নহে। সা রে গা মা পা ধা নি সর্গ এই আটটি সুর কণ্ঠে যতক্ষণ না ভালরূপে আয়ত্ত করিতে পারা যায়, ততক্ষণ পর্য্যন্ত পুনঃ পুনঃ একটা উৎকৃষ্ট বাঁধা সুর বিশিষ্ট যন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ পূর্ব্বক সাধনায় রত থাকিতে হইবে। উৎকৃষ্ট বাঁধা সুরের সহিত কণ্ঠস্বর মিলাইয়া শিক্ষকের উপদেশানুযায়ী নিয়মিতভাবে সম্পূর্ণ স্বাভাবিক সুরে কণ্ঠ সাধনা করাই বিধেয়। এইরূপ অভ্যাসের ফলে অবিকল বাঁধা যন্ত্রের জায় কণ্ঠস্বর সূমিষ্ট হইয়া যাইবে। অল্পায়াসে যাহার গলায় সে সুর পর্য্যন্ত উর্দ্ধে উঠে বা নিম্নে নামে ঠিক তদনুরূপ Scaleএর মতোই কণ্ঠের সুর সাধন করাইতে হইবে; সুর চাপিয়া বা অধিক বল প্রকাশ পূর্ব্বক কণ্ঠের ওজনের অতিরিক্ত চড়া সুরে সুর সাধনা করিলে গলার সুর প্রথম হইতে নষ্ট হইয়া যাইবে। এইরূপভাবে সাধনা করা স্বাস্থ্যের পক্ষেও হিতকর নহে। তারপর শিক্ষকদিগেরও লক্ষ্য রাখা উচিত যে শিক্ষার্থিগণ যে Scaleএ পরিষ্কার কণ্ঠে স্বাধীন ভাবে বিচরণ করিতে পারে, অর্থাৎ প্রথম সা সুর হইতে দ্বিতীয় সর্গ সুর পর্য্যন্ত, যথাঃ—

সা রে গা মা পা ধা নি সা

সর্গ নি ধা পা মা গা রে সা

কণ্ঠে বেশ ভালরূপে চড়াইতে বা নামাইতে পারে, তখন বুঝিতে হইবে যে সেই Scaleই তাহাদিগের কণ্ঠের স্বাভাবিক সুর। অতঃপর সেই Scaleএর অন্ততঃ নিম্নের কয়েকটা সুর ও উর্দ্ধের কয়েকটা সুর ক্রমে তাহাদিগের কণ্ঠে পূর্ব্বোক্তগত হিসাব অনুযায়ী অর্থাৎ পরিমিতভাবে একটির পর একটি সুর ওজনমত নামাইবার ও একটির পর একটি সুর ওজন মত চড়াইবার কৌশলগুলি বেশ

পরিষ্কার ভাবে তাহাদিগের কণ্ঠে ধীরে ধীরে অভ্যাস করাইয়া দিতে হইবে। যথা :—

নিম্নের সূত্র ৪টি | মধ্যের সাধারণ ৮টি সূত্র | উচ্চের সূত্র ৪টি
মা পূর্ণা নি | সা রে গা মা পা ধা নি সা | রে গা মা পা
সূত্র সাধন পর্যায়ে এইগুলি বিভূতভাবে লিপিবদ্ধ হইবে।

কণ্ঠ বা যন্ত্র শিক্ষা প্রথম আরম্ভ করিতে হইলে শৈশব-কাল হইতেই উহার সাধনা করা উচিত। কারণ সুকুমারমতি বালক বালিকাদিগের চিত্ত যখন নির্মল ও পবিত্র থাকে, অর্থাৎ চিত্তে যখন বহুবিধ বিষয়ের ভাবনা বা চিন্তা থাকে না, তখনই তাহাদের সেই চিত্তের নিশ্চিন্ত অবস্থায় যে কোনও বিজ্ঞা শিক্ষায় অভ্যাস করান যাউক না কেন তাহার ভিত্তি তখন সুদৃঢ় হইয়া থাকে। বাল্যের সাধারণ লেখা পড়া শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীত শিক্ষারও যে একটা প্রয়োজনীয়তা আছে, তাহা একেবারে অস্বীকার করা যায় না। তাই বোধ হয় আজ বাংলাদেশের সরকার বাহাদুর সঙ্গীত বিদ্যার প্রসারকল্পে সমগ্র বঙ্গদেশের সরকারী ও সরকারের সাহায্যপ্রাপ্ত বালক ও বালিকা বিদ্যালয়সমূহে সঙ্গীত শিক্ষার একটা বিশেষ স্ববন্দোবস্ত করিতেছেন।

সঙ্গীত শিক্ষা সফল আরও অনেক কিছু বলা যাইতে পারে। তথাপি মোটের উপর দেখা যায় যে, সঙ্গীত-সাধনার দ্বারা যেমন মানবের নৈতিক উন্নতি সম্ভব হয়, তেমন অল্প কিছুতে সম্ভবপর হয় না। অধ্যাত্ম সাধনার পক্ষেও সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা কম নহে।

প্রথম কণ্ঠ সাধনকালে শিক্ষার্থিদিগকে একাদিক্রমে অন্ততঃ ১৫ মিনিটের বেশী সাধন করিতে দেওয়া উচিত নহে। তৎপর ক্রমান্বয়ে সময় বাড়াইয়া একাদিক্রমে আধঘণ্টাকাল পর্যন্ত অভ্যাস করান যাইতে পারে। অতিরিক্ত আহারের ফলে, আহারের অব্যবহিত পরে,

অথবা একেবারে উপবাস থাকিয়া সাধনা করিলে সাধনার পথ স্তব্ধ হইবে না। উপরোক্ত সূত্রনিয়মে প্রত্যহ অন্ততঃ দুইবার অভ্যাস করাইলে শিক্ষার্থীর পক্ষে ভাল হয়।

প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে যাহাতে সামান্য চেষ্টায় কোন উৎকৃষ্ট বাঁধা যন্ত্রের সাহায্যে স্বরসাধনা করা যায় তৎপ্রতি শিক্ষকদিগের দৃষ্টি রাখা উচিত। বারংবার যে যন্ত্রের সুর বাঁধিয়া লইতে হয়, অথবা শিক্ষকের সাহায্য ব্যতিরেকে যে যন্ত্রের দ্বারা স্বরসাধনা করা সম্ভব হয় না, ঐরূপ যন্ত্রে প্রথম অবস্থায় শিক্ষার্থিদিগের স্বর সাধনা করা কি প্রকৃতপক্ষে অধিকতর অহুবিধা ভোগ বা অতিশয় কষ্টকর হয় না? যন্ত্রের বেসুরা অবস্থায় (অর্থাৎ তারের যন্ত্রে যেমন তার নামা বা চড়া অবস্থায়) কণ্ঠ-সাধনা অভ্যাস কবিলে কণ্ঠের সুর ঠিক সুরে না থাকিয়া অধিকতর বেসুরা হইয়া যাইবারই সম্ভাবনা। আর এমন যদি হয়, যে শিক্ষার্থী শিক্ষক বাতীত কোন সময়ে স্বর সাধনা করিবে না, সে স্থলের কথা স্বতন্ত্র। কেন না সব সময়ে শিক্ষকের সাহায্য গ্রহণ করা অনেকের পক্ষেই অসম্ভব হইয়া পড়ে। General Education-এর দিক্ হইতে দেখা যায়, যে ছেলেরা বিদ্যালয়ে যাইয়া যাহাই কিছু শিক্ষকের নিকট হইতে শুনিয়া বা বুঝিয়া আসুক না কেন তাহা যদি পুনরায় বাটীতে আদিয়া স্মরণ পূর্বক অভ্যাস না করে তাহা হইলে তাহারা শীঘ্রই তাহা ভুলিয়া যাইতে বাধ্য হয়। ঐরূপ অভ্যাসের ফলে শিক্ষা কাঁচা থাকিয়া প্রকৃত শিক্ষার প্রসার থক্ক হইয়া যায়। এমতাবস্থায় একেবারে প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে স্বরসাধনা করিতে হইলে হয় সর্বকণ্ঠ শিক্ষক সমক্ষে, নতুবা এমন কোন বাঁধা সুরের বাস্তবস্ত্রের আবশ্যক যাহা শিক্ষকের অল্পস্থিতিতেও শিক্ষার্থিগণ ঠিক সুরের সহিত কণ্ঠ মিলাইয়া স্বর-সাধনা করিতে পারে। অতএব দেখা যায় একেবারে

প্রথম অবস্থায় কণ্ঠে স্বর অভ্যাস করিতে হইলে নানাবিধ বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে উৎকৃষ্ট বাঁধা স্বর বিশিষ্ট বাঁহ যন্ত্র হারমোনিয়মের সহিত কণ্ঠ সাধনা করাই সর্বাপেক্ষা সহজ ও বিধেয়। দেখিতে হইবে প্রথম শিক্ষার্থিদিগের পক্ষে সামান্য চেষ্টাতে যে যন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ করিলে স্ববিধা বা উৎকৃষ্ট হইবে তাহার চেষ্টা করা সর্বতোভাবে উচিত। হারমোনিয়ম সাহায্যে কণ্ঠস্বর সাধনা করিতে প্রবৃত্ত হইলে অতি অল্প সময়ের মধ্যেই কণ্ঠের স্বর হারমোনিয়মের ত্রায় স্তম্ভুর হইয়া যাইবে তাহাতে

আর সন্দেহ নাই। ভাল হারমোনিয়মের সকল পর্দা ঠিক স্বরেই বাঁধা থাকে, সুতরাং প্রথম প্রথম শিক্ষার্থিদিগের অভ্যাসকালে যাহাতে তাহাদের কোনও প্রকার অস্ববিধা বা বিরক্তিবাব আসিয়া না পড়ে বরং আনন্দ ও দ্বিগুণ উৎসাহ বৃদ্ধি হয়, তৎপ্রতি অভিভাবক ও শিক্ষকদিগের প্রথম হইতে বিশেষ লক্ষ্য রাখা উচিত। তারপর হারমোনিয়মে আরও স্ববিধা এই যে তানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্রের মত প্রতিবার স্বর বাঁধিয়া লইতে হয় না।

ক্রমণঃ

স্বরলিপি

মিশ্র ত্রিবলী—কাহারবা (মধ্যগতি) *

বাঁচি শরণ বুদ্ধ চরণে
মোহ বিনাশী কলুষ কুহক হরণে।
শুভ্র শাস্ত উজলকায়,
পুণ্য মাধুরী মহিমা ভায়;
বিগত দুখ যাতনা শোক
তোমারি ধ্যানে স্বরণে।

জর্জরা ধরা তিসা পীড়নে আজি
বেদনার বাণী উঠিছে আকাশে বাজি'।
এসহে এস নিখিল ত্রাতা
লোক লোক মুক্তিদাতা
নাশোহে ঘৃণা তিমির রাশি
উদার প্রেম কিরণে ॥

কথা—শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায় স্বর—শ্রীঅনিলভূষণ বাগচী স্বরলিপি—শ্রীস্বশাস্ত্রকুমার লাহিড়ী

॥
11 {না -সা গা -গা | -পা পা পা -স্ফাগা I জ্ঞা -া পক্ষা -গা | গক্ষা -গা খা সা I
যা ০ চি ০ শ র ৭ ০০ বু ০ ক্ষ ০ ০ | ৫০ ০ র গৈ
সা -দা দা দা ' পা -া পা -পা I পা পা পা পা . পা পা জ্ঞা পা I
মো ০ হ বি না ০ শী ০ ক ল য কু . হ ক হ র
দা -া -া -া | -পক্ষা -গখা -ক্ষা -া II
ণে ০ ০ ০ | ০০ ০০ ০ ০

* উক্ত গানখানি ভগবান বৃন্দদেবের জন্মদিবসোপলক্ষে বৈশাখী-পূর্ণিমায় রচিত। এই ভাবপ্রবণ গানখানির ভাব ও ভাষার উপর মৌড় সংযুক্ত গতিই ইহার প্রাণস্বরূপ। তাই শিক্ষার্থিগণ তাহার দিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখিবেন।

—স্বরদাতা

- II ক্রা -পা দা সী | সী -সী সী সী I সী -ধী সী -না | -সী -ী -ী -ী I
 উ ০ ভ শা | উ ০ উ জ ল ০ কা ০ | য় ০ ০ ০
- সী -ধী ধী ধী | -গী ধী সী -ী I না সী দনা দা | -পা -ী -ী -ী I
 গু ০ গা মা | ০ ধু রৌ ০ ম হি মা ভা | য় ০ ০ ০
- সা -পা পা পা | -পা পা ক্রা পা I ক্রা -পা -ক্রা পা | দা -ী -ী -ী I
 বি গ ত হু | ০ খ যা ত না ০ ০ শো | ক ০ ০ ০
- পা ক্রা গা ধা | গা -ী ক্রগা ধামা I সা -ী -ী -ী | -ী -ী -ী -ী II
 তো মা রি ধা | নে ০ স্ব ০ র ০ গে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০
- II সী -না দা দা | পা -ী পা -ী I ক্রা -দা পা ক্রা | গা ক্রা গা -ধা I
 জ ০ জ্ঞ রা | ধ ০ রা ০ হি ২ সা পী | ড নে আ ০
- গা -ী -ী -ী | না সা গা -গা I পা -ী পা -ী | ক্রা পা দা -ী I
 জি ০ ০ ০ | বে দ না র বা ০ গী ০ | উ ঠি ছে আ
- পা দা -না না | দা -না -সী -ী II
 কা শে ০ বা | জি ০ ০ ০
- II ক্রা পা দা সী | -ী সী সী সী I সী -ধী সা -না | সী -ী -ী -ী I
 এ স হে এ | ০ স নি থি ল ০ জা ০ | তা ০ ০ ০
- সী ধী ধী ধী | -গী ধী সী -ী I না -সী দনা দা | -পা -ী -ী -ী I
 লো ০ ক লো | ০ ক য় কৃ তি ০ দা তা | ০ ০ ০ ০
- সা -পা পা পা | পা -ক্রা পা দা I ক্রা -পা -ক্রা পা | দা -ী -ী -ী I
 না শ হে য় | গা ০ তি মি র ০ ০ রা | শি ০ ০ ০
- পা ক্রা গা ধা | গা -ী ক্রগা মা I সা -ী -ী -ী | -ী -ী -ী -ী II
 উ দা র প্রে | ম ০ কি ০ র গে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

ঐক্যতানিক গৎ

ରଚନା—ଶ୍ରୀମୁରେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ଦାସ

(ডিরেক্টর—যন্ত্রীসমূহ : অন ইণ্ডিয়া রেডিও, কলিকাতা)

আমাদের দেশে স্বরলিপির এত ব্যাপক অনুশীলন হয়েছে যে মাত্রা বোঝাবার জন্তে দণ্ড অথবা আকার কোন চিহ্নেরই বিশেষ প্রয়োজন আছে বলে মনে হয় না। এখন প্রয়োজন, স্বরলিপিকে যত সহজ এবং সরল করা যায় তার চেষ্টা করা। স্বরলিপি লিখবার বেলায় যদি তাল ভাগটা পরিষ্কার করে দেওয়া যায় এবং এক পংক্তিতে তালের পুরো এক ওয়ার্ডার স্বরলিপি লিখা হয় তা'হলে মাত্রার জন্ত বিশেষ কারণ ছাড়া চিহ্ন ব্যবহার করা বাহুল্য মাত্র।

- ১। এক মাত্রার সুরে কোন চিহ্ন থাকিবেনা।
২। একাধিক মাত্রার জন্ত এক একটি ড্যাস ব্যবহৃত হইবে যথা : স —, স — —, ইত্যাদি।
৩। অর্দ্ধমাত্রার চিহ্ন : ।
৪। সিকি মাত্রার চিহ্ন °।
৫। দ্বুণ লয়—সর অথবা সঃরঃ।
৬। চৌদ্বুণ লয় (ক) সরগঃ, (খ) সরংগ, (গ) ংসরগ।
ক—স ও র সিকিমাত্রা, গঃ অর্দ্ধমাত্রা।
খ—স ও গ সিকিমাত্রা, রঃ অর্দ্ধমাত্রা।
গ—সিকিমাত্রা পরে সরগ প্রত্যেকটি সিকিমাত্রা।

(স) = সেতারের সুরের তার । (প) = সেতারের পঞ্চমের তার । x = চিকারী

ପଣ-ମୀଡ଼ । ବରମପ-ମୀଡ଼ ।

নাগধ্বনি কানাডা—“এ” বাদ্য, “দ” সংবাদ্য, ঠাট—জ্ঞ ৭, খাড়াব জাতি, “ধ” বর্জিত।

আরোহী অবরোহী—স র ম জ্ঞ ম প ন প ন স' ন প ম জ্ঞ ম প র স।

দুইটি গং দেওয়া গেল। প্রথমটি মজিদখানি, দ্বিতীয়খানি “আবহ” সঙ্গীত—হুঃখসুচক। প্রথম গানের আত্মীয়ের “সস পূর্ণ পূর্ণ মজ্জ মজ্জ মরমপ” অংশ বাজাইয়া দ্বিতীয় গানের (মজ্জ — মপ) এই স্থান হইতে আরম্ভ করিতে হইবে। প্রথম শব্দটি শেষ হওয়ার পর দ্বিতীয় গানের আরম্ভ ঐং ক্রত লয়ে করিলে ভাল হয়।

+

9

0

2

সম পণ পপ মহুমহুম মরমপ I
 মন কু জমা যে ০ বা০০০

+

9

O

র	-র	রক্তসর	সস	গ্‌রস	প্‌	গ্‌সরগ্‌	রস	মজ্জম	পণপ	পস			
জে	০	মু	০০০	র০	লৌ	০০	ম	০০০	ধর	স্ব	০০	০০০	রে

মম | প^১ গপ মপগপ মপন^০ I

+
স স' র'স'ন'স' গপ | স'ম'জ' ম'র' স'র'ন'স' র'স' | স'ম'জ' পমগপ মজ্জমর |

তান

১। গ'স'র'গ' স'র'গ'স' গ'প'ন'স' র'গ'স' | স'র'ম'জ' ম'র'ম'প' স'গ'প'ম' জ'ম'র'স' |

গ'প'জ'ম' ম'র'ম'প' র' গ'প'জ'ম' | ম'র'প'ম' র' গ'প'জ'ম' ম'র'ম'প' I

২। স'গ'প' জ' ম'র'ম'প' র' | র'জ'স'র' ম'জ'ম'র' র'স'ন'স' গ'প'ম'প' |

ম'জ'ম'প' গ'প'জ'ম' র'স' গ'প'ম'প' | জ' স'স'গ'প' জ' ম'র'ম'প' I

৩। ম'জ'ম'প' গ'প'ম'প' স'ম'জ' পমগপ | স'ন'র'স' গ'প'ম'প' ম'প'ন'স' র'ন'স' |

র'জ'স'র' ন'স'র'জ' র'স'ন'স' ম'জ'ম'র' | স'র'গ'স' গ'প'ম'প' ম'জ'ম'র' ম'প' II

+
র :প :ম গপ | ম'জ' :ম র স | গ'প' স'ন' :স র | প'ম গপ :ম র I
—গিটার

+
ম'জ' :ম র ম'জ' | ম'প স' ম'প গপ | ন'স' র'স' র' ম'জ' | ম'র' ম'জ' ম'প' র' I
—এক্সাঙ্ক খাদ

+
র'র স'র র'স র'র | প'প ম'প প'গ গপ | ম'প ম'জ' ম'ম র'র | স'স র'স র'ন' স'স I
—এক্সাঙ্ক, বাঁলী

+
গ'প' প'স স'ন' র'র | স'স গ'প প'জ' ম'প | স' স' ম'জ' ম'জ' | ম'প প'র র'স র' I
—বেহালা

+
র'র'স'র' র'ন'স'স' ম'জ'ম'র' র'ন'স'স' | ম'ম'জ'ম' ম'র'ম'প' র'র'স' র'ন'স'স' |

গ'প'ম' প'প'জ'ম' স'স'গ'প' গ'প'ম'প' | জ'ম'জ' ম'র'ম'প' স'ম'জ' পমগপ I
—সারেদী, ক্রেসিও

⁺স(স) (প) × স × স(স) | ^৩ঃ × স × × স × × | ^১সং সং সংরর ঃ × |
^১প × ম × পজ্ঞ ঃ × | সেতার, শরদ | ⁺মরঃমঃপ র × | ^৩ন × × × স × × × |
^০সং × স × × র × | ^১জ্ঞ × × গ্ স × × × | ⁺পং × পং প × গ |
^৩স ঃ × র × × × | ^০পং × ম প × জ্ঞম | ^১র জ্ঞ × × গ্ স × I
⁺পংঃমঃপ্ স × | ^৩পং পন্ঃস(স) × | ^১মজ্ঞ পম পরঃ × | স × × × স × × × I
⁺প × × × প × × প × | ^৩× × প × × প × × | ^০মপং গপ ংনঃদ' স × × × |
^১র' × ম'জ্ঞ'০০ × ম' × র' × স' × × × I ⁺গস'গস' ঃপ ংগপ০ গংপ০ |
^৩মপ গপমপ মজ্ঞমর ংমপ০ | ^০র গপমপ মজ্ঞমর০ মপ০ | ^১র গপমপ মজ্ঞমর০ মপ০ II

নাগধ্বনি কানাড়া-তেতাল মধ্যলয়

⁺মজ্ঞ — — মপ | ^৩গপ জ্ঞ — গপ | ^০স র মর ম | ^১পম প র স I
 — প — মপ | ^৩স' — স মজ্ঞ | ^০পম প র স | ^১গ্ স র র II
 জ্ঞ ঃগ্ স — | মজ্ঞ — — গ্প্ | ^০ন'স — গ'ম্ প্ | ^১প'স — — — I
 মর — — মজ্ঞ | ^৩মর মপ গম ঃপ | মজ্ঞ ঃম র স | ^১গ্ স র র II
 মজ্ঞ মজ্ঞ ম প | ^০গগ পগ ঃম প | ^৩ন স' — — | ^১র'ন স' — — I
 র' ঃস' — ম'জ্ঞ' | ^৩ম'ম' র' স' — | ^০গপ নস' — — | ^১গপ ঃম র মজ্ঞ I
 — মপ গম ঃপ | ^৩স' — স মজ্ঞ | ^০গ প গপ মপ | ^১ম র ম প I
 মপ মজ্ঞ পম প | ^৩র ঃপ ঃম গপ | মজ্ঞ ঃম র স | ^১গ০ স র র II

রস-কৌতুহ

জয়জয়ন্তী মল্লার মিশ্র-ছত্রিকা

মধুকর রঞ্জিত মালতী মণ্ডিত

জিত ঘন কুঞ্চিত কেশম্ ।

তিলক বিনিন্দিত শশধর রূপক

যুবতী মনোহর বেশম্ ॥১॥

(সখি) কলয় গৌরমুদারম্ ।

নিন্দিত হাটক কাঙ্ক্ষি কলেবর

গর্বিতমারকমারম্ ॥২॥

মধু মধুর স্মিত লোভিত তনুভূত-

মনুপম ভাব বিলাসম্ ।

নিজ নবরাগ বিমোহিত মানস

বিকথিত গদ গদ ভাষম্ ॥৩॥

পরমাবিধন কিঞ্চন নরগণ

করণা বিতরণশীলম্ ।

ক্ষোভিত দুঃস্বপ্নি রাধামোহন

মামক নিরুপম লীলম্ ॥ ৪ ॥

এইরূপ “নিন্দিত হাটক” প্রভৃতি কলিতে “গর্বিত মারক” গান করার পর গর্ভচূর্ণ কৈলে, গর্বিত মারক—

(মহাপ্রভুর) রূপকাস্তির আগে স্বর্ণের গর্ভচূর্ণ কৈলে প্রভৃতি আখর চলিবে। প্রত্যেক আখর দিতে হইলে গানের কলেবর বৃদ্ধি হইবার সম্ভাবনায় স্বরলিপিতে কেবল কয়েকটি আখর দেওয়া হইল। ভাবুক গায়কগণ নিজ নিজ ভাব অনুসারে আখর দিয়া রসপরিপুষ্টি করিয়া থাকেন ও করিতে পারেন।

কথা—শ্রীল রাধামোহন ঠাকুর (১৮শ শতক)

প্রাচীন সুর—আচার্য্য শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী

মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীশশাঙ্কশেখর চট্টোপাধ্যায়, বি. এ. (রায় শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ মিত্র বাহাদুরের নির্দেশে)

II	সরা	রা	-রা		মরা	-মরা	রা	-রা	I	সা	-রা	-পা		পা	-পা	পা	-পা	I
(১)	ম	০	ধু	০	ক	০	র	০	র	০	ন	জি	০	ত	০			
(৩)	ম	০	ধু	০	ম	০	ধু	০	র	০	স	মি	০	ত	০			
(৫)	প	০	র	০	মা	০	০	০	কি	০	ন	চ	০	ন	০			
	পমা	-মা	-মা		রা	-রা	রা	-রা	I	সরা	-গরা	-রা		সা	-সা	সা	-সা	I
	মা	০	০		ল	০	তী	০	ম	০	০	ন		ডি	০	ত	০	
	লো	০	০		ভি	০	ত	০	ভ	০	০	০		ভু	০	ত	০	
	কি	০	ন		চ	০	ন	০	ন	০	০	০		গ	০	ণ	০	

	রমা	মা	-মা		পা	-পা	পা	-পা		পা	-সী	-সী		সী	-সী	গধা	পা	I
(১)	জি	ত	০		ঘ	০	ন	০		কু	০	ন		চি	০	ত	০	০*
(২)	ক	০	০		ল	০	য়	০		গৌ	০	০		র	০	মু	০	০*
(৩)	ম	জ	০		প	০	ম	০		ভা	০	০		ব	০	বি	০	০
(৪)	ক	ক	০		ণা	০	০	০		বি	ত	০		র	০	ণ	০	০

পা	-পা	-পা		-মা	-গা	-ধগা	-ধা	I	পা	-পা	-পা		-পা	-পা	-পা	-পা	II
কে	০	০		০	০	০০	০	I	শ	০	০		০	০	০	০	ম সা সা
দা	০	০		০	০	০০	০	I	র	০	০		০	০	০	০	ম (স থি)
লা	০	০		০	০	০০	০	I	স	০	০		০	০	০	০	ম
লী	০	০		০	০	০০	০	I	ল	০	০		০	০	০	০	ম

II	রী	রী	-রী		রী	-রী	সী	-সী	I	সী	-সী	-সী		সী	-সী	সী	-সী	I
(১)	তি	ল	০		ক	০	বি	০	I	নি	০	ন		দি	০	ত	০	I
(২)	নি	০	ন		দি	০	ত	০	I	হা	০	০		ট	০	ক	০	I
(৩)	নি	জ	০		ন	০	ব	০	I	রা	০	০		গ	০	বি	০	I
(৪)	কো	০	০		ভি	০	ত	০	I	হু	০	ব		ম	০	তি	০	I

না	সী	-সী		সী	-সী	সী	-সী	I	না	-সী	-সী		রা	-রী	রী	-রী	I
শ	শ	০		ধ	০	র	০	I	কু	০	০		প	০	ক	০	I
কা	০	ন		তি	০	ক	০	I	লে	০	০		ব	০	র	০	I
মো	০	০		হি	০	ত	০	I	মা	০	০		ন	০	স	০	I
এ	০	০		রা	০	ধা	০	I	মো	০	০		হ	০	ন	০	I

সী	সী	-সী		সী	-সী	গা	-ধা	I	গা	-রী	-রী		সী	-সী	গধা	-পা	I
(১)	যু	ব	০		ভী	০	ম	০	I	নো	০	০		হ	০	র	০ ০ ০
(২)	গ	০	ব		বি	০	ত	০	I	মা	০	০		র	০	ক	০ ০
(৩)	বি	ক	০		ধি	০	ত	০	I	গ	দ	০		গ	০	দ	০ ০
(৪)	না	০	০		ম	০	ক	০	I	নি	০	ক		প	০	ম	০ ০

পা	-পা	-পা		-মা	-গা	-ধগা	-ধা	I	পা	-পা	-পা		-পা	-পা	-পা	-পা	II
বে	০	০		০	০	০০	০	I	শ	০	০		০	০	০	০	ম
মা	০	০		০	০	০০	০	I	র	০	০		০	০	০	০	ম
ভা	০	০		০	০	০০	০	I	য	০	০		০	০	০	০	ম
লী	০	০		০	০	০০	০	I	ল	০	০		০	০	০	০	ম

আখর

১ম স্তর]	মা	-পা	-পা		পধা	-গা	ধা	-গধপা	I	পমা	মা	-গরা		রা	-গা	রা	-সা	I
(১) *	মা	০	০		ল	০	০	তৌ	০০০	ম	০	ন	০	ডি	০	ত	০	
(১) †	হে	রে	০		কে	০	০	ধৈ	০০০	র	য	০০		ধ	০	রে	০	
(২) *	ভু	ব	০		নে	০	০	তু	০০০	ল	না	০০		না	০	ই	০	

মা	মা	-মা		পা	-পা	পা	-পা	I	পা	-সর্গা	-সর্গা		সর্গা	-সর্গা	গধা	-পা	I
জি	ত	০		ঘ	০	ন	০		কু	০	ন		চি	০	ত	০	
যু	ব	০		তৌ	০	ম	০		নৌ	০	০		হ	০	র	০	
ক	০	০		ল	০	য	০		গৌ	০	০		র	০	মু	০	

[২য় স্তর]	ধা	ধা	-ধা		ধা	-ধা	ধা	ধা	I	ধা	গা	সর্গা		ধা	-গধা	পা	-পা	I
পা পা (১)*	শ্রী	গৌ	০		রা	০	ধে	র		টা	চ	র		চু	০০	লে	০	
এ মন(১)†	কু	ল	০		ব	০	তৌ	০		কে	বা	০		আ	০০	ছে	০	
(২)*	যে	০	০		হে	০	রে	০		সে	০	ই		০	ভু	০	লে	০

মা	-পা	-পা		পধা	-গা	ধা	-গধপা	I	পমা	-মা	-গরা		রা	-গা	রা	-সা	I
মা	০	০		ল	০	০	তৌ	০০০	ম	০	ন	০	ডি	০	ত	০	
হে	রে	০		কে	০	০	ধৈ	০০০	র	০	য	০০	ধ	০	রে	০	
ভু	ব	০		নে	০	০	তু	০০০	ল	০	না	০০	না	০	ই	০	

[৩য় স্তর]	কপা	পা	পা		পা	-পা	পা	-পা	I	ধনর্গা	না	-না		ধা	-ধা	পা	-পা	I
(১)*	ক	ত	ই		গৌ	০	ভা	০		হৌ	০০	য়ে	০	ছে	০	রে	০	
পা পা (১)†	ভু	ব	০		নে	০	০	র		মা	০০	০	০	ঝে	০	০	০	
(তিন) (২)*	স	খি	০		এ	০	কা	০		আ	০০	মি	০	ন	০	ই	০	

ধা	ধা	-ধা		ধা	-ধা	ধা	ধা	I	ধা	গা	সর্গা		ধা	-গধা	পা	-পা	I	#
শ্রী	গৌ	০		রা	০	ধে	র		টা	চ	র		চু	০০	লে	০		
কু	ল	০		ব	০	তৌ	০		কে	বা	০		আ	০০	ছে	০		
যে	০	০		হে	০	রে	০		সে	০	ই		ভু	০০	লে	০		

* কীর্তন গানের প্রধান সম্পদ তার আখর বা অলঙ্কার। এই আখরের আবার কতকগুলি স্তর আছে। প্রত্যেক স্তরেই পূর্ব রসায়নভূতিকে অধিকতর গাঢ় ও পরস্পর সংশ্লিষ্ট করিয়া দিয়া ভাবুক শ্রোতার মনে এক অপূর্ব

[৪র্থ স্তর—ঘরে]

(১) * মালতী মণ্ডিত জিতঘন কুক্ষিত কেশম্।

(১) † হেরে কে ধৈর্য পরে যুবতী মনোহব বেশম্।

(২) * ভুবনে তুলনা নাই কলয় গৌরমুদারম্।

৩য় স্তরের আখরের পর ৪র্থ স্তরে “ঘরে” আসিতে হইলে ১ম স্তরের “মালতী মণ্ডিত” ইত্যাদি গাহিয়া বাকী “কেশম্” ইত্যাদি অংশ মূলগানের স্বরলিপি অনুসারে গাহিত হইবে। (ক্রমশঃ)

পুস্তক পরিচয়

পদান্বিতমাধুরী (৩য় খণ্ড)—রায় বাহাদুর শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ মিত্র ও শ্রীযুক্ত নবদীপচন্দ্র ব্রজবাসী কর্তৃক সম্পাদিত। গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স, ২০৩১, কর্ণওয়ালিস স্ট্রীট কলিকাতা হইতে প্রকাশিত। মূল্য ৩/- টাকা।

আলোচ্য পুস্তকে কীর্তনের কয়েকটি পালা সংযোজিত হইয়াছে। শ্রীকৃষ্ণের জন্মলীলা, শ্রীরাধিকার জন্ম, বাৎসল্য ও সখ্যরস, দান, নৌকাখণ্ড, উত্তর গোষ্ঠ, মুরলী শিক্ষা, কুলন, রাসলীলা প্রভৃতি ৪৩টি মুখ্য পালার মধ্যে প্রাচীন পদাকর্তাগণের গ্রাম্য পোনে সাত শত গান প্রকাশিত হইয়াছে। এই সমস্ত বৈষ্ণব মহাজনের পদাবলীগুলি প্রাচীন পুঁথি প্রভৃতিতে বা কীর্তনরসজ্ঞদিগের নিকট রক্ষিত হইলে ইহার প্রসারতা বৃদ্ধির পক্ষে বিশেষ সুবিধা-জনক হয় না। বাংলার এই লুপ্তপ্রায় সঙ্গীতগুলিকে গ্রন্থাকারে মুদ্রিত করিয়া রাখিতেছেন দেখিয়া এই পুস্তকের সম্পাদক মহাশয়দের নিকট আমরা কৃতজ্ঞ। এই বৃহৎ পুস্তকখানি বাংলার প্রাচীন পদাবলী সাহিত্যের একটি

অমূল্য সম্পদ বলিলে অত্যুক্তি করা হইবে না। কীর্তন-কলাবিদ ও কীর্তনরসজ্ঞদিগের নিকট পুস্তকখানি সমাদৃত হইবে, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

রুবাইয়াৎ-ই-হাফিজ—শ্রীমধুসূদন চট্টোপাধ্যায় প্রণীত। ১১ চিত্তরঞ্জন এডিনিউ সাহানা কার্যালয় হইতে শ্রীযুক্ত কৃষ্ণধন সিংহ কর্তৃক প্রকাশিত। মূল্য ছয় আনা।

রুবাইয়াৎ-ই-হাফিজ-এর বঙ্গানুবাদের সহিত অনেকেই সুপরিচিত। বঙ্গভাষায় হাফিজের মূল কবিতার অনুবাদ ইতিপূর্বে বঙ্গ-সাহিত্যে হইয়া থাকিলেও, বিভিন্ন কবির রচনায় হাফিজের অমর কবিতাগুলির অধিক অনুবাদ বা ব্যাখ্যাত হওয়া নিম্প্রয়োজনীয় নহে। তরুণ কবি মধুসূদন বাবুর অনুবাদ কবিতাগুলি সত্যি সুন্দর এবং প্রাণবন্ত হইয়াছে। লেখক পুস্তকের প্রথমমাংশে অমর কবি হাফিজের সংক্ষিপ্ত জীবনী লিপিবদ্ধ করিয়াছেন দেখিয়া আমরা সুখী হইলাম। আশা করি পুস্তকটি সাধারণের নিকট সমাদৃত হইবে।

আনন্দ সঞ্চার করে। স্তরগুলির স্তরের বৈচিত্র্যও ভাবকের মনকে সরস করিয়া রসগ্রহণে বিশেষ সহায়তা সম্পাদন করে। বর্তমান গানটীতে আখরের চারিটা স্তর আছে। মূল গানের সহিত আখরগুলি লিখিলে মূল গানটী বৃষ্টিবার পক্ষে অসুবিধা হইতে পারে ভাবিয়া আখরগুলি পৃথকভাবে সন্নিবিষ্ট হইল। সাধারণ শিক্ষার্থীর সুবিধার জন্য মূল গানটীকে চারিভাগে ভাগ করিয়া “১” “২” “৩” ও “৪” চিহ্নিত করা হইয়াছে এবং “১” প্রভৃতি চিহ্নিত কলির যেখানে আখর ধরিতে হইবে তাহারও কতকগুলি সঙ্কেত (*, †) দেওয়া হইয়াছে। শিক্ষার্থীগণ আখরগুলি সাক্ষেতিক চিহ্ন দেখিয়া মূল গানের সহিত তাহা সমাবেশ করিবেন। যে স্তর গাহিয়া আবার মূল গানের স্তরে পৌছিতে হয় তাহাকেই “ঘরে” আসা বলে।

দুর্ভাগী তাল সাত মাত্রা। বোলঃ—ধিন্ ধিন্ তা, উরু উরু তেতা। ইহাকে মাত্রাভাগ করিলে নিম্নলিখিত রূপ হইবে।

১ ২ ১ ২
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 ধি ই ন্ । ধি ইন্ তা আ I তা উরু উরু | তে এং তা আ I

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

নিখিল বঙ্গীয় সঙ্গীত সভা পূর্ব পূর্ব বারের ত্রায় এ বৎসরও একটি সঙ্গীত সম্মিলনের অনুষ্ঠান করিয়াছিলেন। এই সম্মিলন এবার ইষ্টারের ছুটিতে ফাষ্ট এম্পায়ার থিয়েটার মণ্ডপে বসিয়াছিল। সম্মিলনের উদ্বোধনের জন্ত এবার বঙ্গীয় অর্থসচিব মান্নবর শ্রীযুক্ত নলিনীরঞ্জন সরকার মহাশয়কে সভাপতির পদে বরণ করা হয়। সম্মিলনের প্রারম্ভে সভাপতি মহাশয় একটি সুচিন্তিত প্রবন্ধ পাঠে সমবেত শ্রোতৃমণ্ডলীর চিত্তে সঙ্গীত বিষয়ক এক নব চিন্তার ধারা আনয়ন করেন। শ্রীযুক্ত সরকার মহাশয়ের প্রধান বক্তব্য ছিল এই যে সঙ্গীতকে লোক-সমাজের আনন্দের জন্ত প্রয়োগ করিতে হইবে—উচ্চ সঙ্গীতে, শিক্ষিত মধ্যস্ত সঙ্গীতবিদেরই অধিকার—কিন্তু সঙ্গীতকে জনসমাজে সমাদৃত করিতে হইলে—লোক-সঙ্গীতের দিকে বিশেষ লক্ষ্য রাখিতে হইবে। শুধু কলাবিদোপযোগী সঙ্গীত নয়—বাউল, কীর্তন, জারি, সারি, কথকতা, যাত্রা, কবি গান প্রভৃতি লোকমনোরঞ্জক সঙ্গীতের পুনরুদ্ধারেও সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষকগণের বিশেষ মন দিতে হইবে।

শ্রীযুক্ত নলিনীরঞ্জন সরকার মহাশয়ের এই উক্তি বিশেষ প্রাধান্যযোগ্য। জনসমাজের মনোরঞ্জনও সঙ্গীতের কম কাজ নয়; যখন সমগ্র জাতি জীবনযাত্রা নির্বাহের দারুণ সংগ্রামে ক্ষতবিক্ষত তখন সঙ্গীতের শীতল অবলেপে জাতিকে ত্রিস্ত ও সঞ্জীবিত রাখা সঙ্গীতশিল্পীদের এক বিশেষ কর্তব্য সন্দেহ নাই—এবং সেই উদ্দেশ্যে লোক-সঙ্গীতের দিকে বিশেষ মনোনিবেশের প্রয়োজন রহিয়াছে। তবে সঙ্গে সঙ্গে একথাও স্মরণ রাখিতে হইবে যে জন-

সমাজের রুচি ও রসবোধের উৎকর্ষ সাধন সঙ্গীতশ্রোতাদের উপরই নির্ভর করে। লোকসঙ্গীতকে উন্নতভাবে প্রভাবিত করাই প্রতিভার কাজ। উচ্চ সঙ্গীতের বা রাগ সঙ্গীতের প্রভাবে এক সময়ে এদেশে কীর্তন, যাত্রা, পাচালী, কথকতা প্রভৃতি সব লোকসঙ্গীতই প্রভাবান্বিত ছিল। বর্তমানে সঙ্গীতের নব জাগরণের যুগেও সেইরূপে নাট্যসঙ্গীত, কাব্যসঙ্গীত, কীর্তন প্রভৃতিতে রাগ সঙ্গীতের অনেক উপাদান ছড়াইয়া লোকপ্রিয় করিয়া তুলিতে হইবে।

সঙ্গীতের দুইটি সম্মেলন কলিকাতায় প্রতি বৎসরই অনুষ্ঠিত হইতেছে ও তাহার ফলে বিদেশাগত গুণী-মণ্ডলীর গান বাজনা শ্রবণের সুবিধা অনেকেই পাইতেছেন ও সেই সকল সঙ্গীতের খানিকটা প্রভাব স্থানীয় গুণীদের মধ্যেও আসিতেছে। শ্রোতৃবৃন্দের মনোরঞ্জন, সঙ্গীতের উচ্চমার্গের পরিচয় ও সাধারণের সঙ্গীতরসবোধের উৎকর্ষ, এই সকল সম্মেলনের ফলে অনেকটা সম্ভব হইয়া ওঠে—কিন্তু অনেক সময় দেখা যায় যে সম্মেলনের মধ্যে যথার্থ গুণীদের ছাড়াও অনেক অপকৃষ্ট শিল্পীদের স্থান ও সময় দেওয়া হয়, শুধু বিদেশী তকমা ছাড়া তাহাদের অল্প গুণপণা খুব কমই দেখা যায়—অথচ স্থানীয় গুণীদের মধ্যে যাহারা যথার্থই সঙ্গীত বিজ্ঞায় সমুদ্বৃত, তাঁরা গুণপণা প্রকাশের সুযোগ ও সময় যথায় যথায় পান না—সম্মানও পান না—ইহা কম পরিতাপের কথা নহে। দেশের গুণীমণ্ডলীর সমাদর নিজের দেশ না করিলে কে করিবে?

এই সকল সম্মেলনে শুধু demonstration বা সঙ্গীত-প্রদর্শনী ছাড়া সঙ্গীতশাস্ত্রের ও সঙ্গীত শিক্ষার উন্নতিকল্পে

কোনও প্রচেষ্টাই করা হয় না। পূর্বে পণ্ডিত ভাভখণ্ডে, রাজা নবাবআলি সাহেব প্রভৃতি সঙ্গীতনেতারা নিখিল ভারতীয় সঙ্গীত সম্মেলনে বড় বড় ওস্তাদদের লইয়া বৈঠকে সঙ্গীত শাস্ত্র নির্ণয়-কল্পে আলোচনা সভার অনুষ্ঠান করিতেন—তাহাতে অনেক রাগের উদ্ধার বা রূপনির্নয় সহজ হইত এবং তাহার একটা স্থায়ী উপকার সঙ্গীত শিক্ষায় দেখা যাইত। বিদেশাগত ওস্তাদদের সহিত সঙ্গীত প্রসঙ্গে স্থানীয় গুণীদিগের আলোচনা-সভার আয়োজন এই সকল সম্মেলনের অবশ্য করণীয় মনে করি।

এতদ্ভিন্ন সম্মেলনের পক্ষ হইতে সমবেত শ্রেষ্ঠ গায়ক গায়িকাদের সঙ্গীতের ধারা স্থায়ীভাবে রক্ষা করার জন্য উৎকৃষ্ট গীত ও বাজা তালসহ রেকর্ড রাগিবার ব্যবস্থা হওয়া উচিত—এ বিষয়ে রেকর্ড কোম্পানীদের সহযোগিতা লাভের চেষ্টা করা বাঞ্ছনীয়। এই সকল উচ্চাঙ্গ গীতের রেকর্ড বাজারে যথেষ্ট সমাদরেই গৃহীত হইবে বলিয়া আশা করা যায়। সাধারণ গ্রাহক প্রচুর না হইলেও, উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতপ্রিয় গ্রাহকদের নিকট রেকর্ড বিক্রয় করিয়া কোম্পানী যথেষ্ট লাভবান না হইলেও ক্ষতিগ্রস্ত যে হইবেন না, ইহা স্থনিশ্চিত।

কোনও কোনও গুণী রেকর্ডের বিরোধী এরূপও দেখিয়াছি—তঁাহাদিগকেও রেকর্ডের সার্থকতা বুঝাইতে হইবে ও সঙ্গীত বিচার প্রচারের আবশ্যকতা হৃদয়ঙ্গম করাইতে হইবে।

গুণীগণ হয় তো মনে করেন যে, মাত্র তিন মিনিটের রেকর্ডে গান গাহিয়া কোন উচ্চাঙ্গ গীতের পূর্ণতা বজায় রাখা যায় না এবং তাহাতে গুণীরও সম্পূর্ণ কৃতিত্ব প্রকাশ হয় না। একথা সত্য হইলেও তিন মিনিট স্থায়ী অপেক্ষা অধিকক্ষণ স্থায়ী দীর্ঘাকৃতির রেকর্ডে ঢুই বা ততোধিক খণ্ডে গানটিকে বোধ হয় সম্পূর্ণ করা যায়। যদিও তাহাতে গীতের গতিভঙ্গ হইত, তথাপি বিশিষ্ট গুণীদের গীত পদ্ধতির বৈশিষ্ট্যের সহিত গায়ক বা সঙ্গীতরসজ্ঞেরা পরিচিত হইতে পারেন, এবং তাহা যে ভাবীকালের একটি মূল্যবান সম্পদ হয় সে বিষয়ে আমরা নিঃসন্দেহ। শুধু মেলা বা প্রদর্শনীর মত সঙ্গীতের বাজার বসাইলে তাহা আমাদের পক্ষে পর্যাপ্ত হইতে পারে কিন্তু সঙ্গীত শিক্ষা বিস্তার ও সঙ্গীত প্রচারের দিকে লক্ষ্য রাখিলে সঙ্গীত সম্মেলনগুলিকে সম্পূর্ণ নব ভাবে গঠিত করিতে হইবে।

উচ্চ সঙ্গীত

সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত বলিতে হিন্দুস্থানী ধ্রুপদ, খ্যাল ও টপ্পা বুঝায়, আবার এই তিন প্রকার গানের মধ্যে অনেক রীতির গান আছে তাহা ঐ তিনটির মধ্যেই ধরা আছে। ঠুমরী—টপ্পা গান অপেক্ষা সহজ রীতির গান। ধ্রুপদ গান আদি, ইহাতে রাগরাগিণীর বিশুদ্ধতা উত্তমভাবে সংরক্ষিত হয়। খ্যাল গান ধ্রুপদেরই ভাঙ্গা—কেবল দ্রুত তান ব্যবহার হয়। টপ্পা এবং ঠুমরী যে যে রাগে ব্যবহার হয়, তাহাতে ধ্রুপদ হয় কিন্তু খ্যাল হয় না। ইহার কারণ এই যে যদিচ ধ্রুপদ, খ্যাল ও টপ্পা প্রভৃতি প্রত্যেক গানের চং পৃথক

কিন্তু কেহ যদি বলেন, আমি ভৈরবীর খ্যাল করিয়াছি, তাহা কি হয়? অর্থাৎ ভৈরবী, খাছাজ, অথবা সিদ্ধু ইহার খ্যাল করিলেও টপ্পা হইবে, কারণ ঐ সকল রাগিণীর প্রকৃতি অমুযায়ী গানের শ্রেণী করা হইয়াছে—তবে যদি কেহ বলেন যে ধ্রুপদ যখন হইতেছে তখন খ্যাল কেন হইবে না? কিন্তু ধ্রুপদের গতি যেকোন তাহাতে উক্ত টপ্পার রাগে ধ্রুপদের গতি অমুযায়ী প্রভেদ বুঝা যাইবে। সুতরাং টপ্পার রাগে খ্যাল হইতে পারে না। আসল সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া উত্তমরূপে গায়ক হইতে

হইলে ক্রপদ অথবা খ্যাল না শিক্ষা করিলে গুণী হয় না। কারণ শুধু টপ্পা গায়ক বলিয়া যাহারা খ্যাতি অর্জন করিয়াছেন, তাঁহাদিগকে খ্যাল শিক্ষা করিতে হইয়াছে নচেৎ শুধু টপ্পা অথবা ঠুমরী গানে শিক্ষা অসম্পূর্ণ থাকিয়া যায়। কেহ যদি শুধু টপ্পা গান, তাঁহার রাগরাগিণীর মধ্যে শুধু খাফাজ, সিন্ধু, ভৈরবী, বারোয়া প্রভৃতি জানা হইবে। বাকি বড় বড় রাগ—শিক্ষা বিষয় অসম্পূর্ণ থাকিয়া যাইবে, কেননা দরবারী-কানড়া, তোড়ী, কেদার ইমন-কল্যাণ, এই সকল রাগের ঠুমরী হয় না, সুতরাং যাহারা ঠুমরী গায়ক বলিয়া খ্যাত তাঁহাদিগকেও খ্যাল শিক্ষা করিতে হইয়াছে। যদিও কেহ কেহ খ্যালের রাগে ঠুমরী গান করেন কিন্তু তাহাকে আসল ঠুমরী বলেন। “টপ খ্যাল” বলে—অর্থাৎ টপ্পার রাগ ও খ্যালের রাগ মিশ্রণ। আজকাল সঙ্গীত বিদ্যালয়ে ও শিক্ষা বিভাগের স্কুলে অনেক আধুনিক গানের ক্লাশ হইয়াছে। ইহা উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের পক্ষে বিশেষ যুক্তিযুক্ত নহে। কারণ উক্ত গান স্থান বিশেষে দরকার। অর্থাৎ যাহারা আধুনিক গানের চাকচিক্যে মুগ্ধ হ’ন, তাঁহাদের পক্ষে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত সাধনা বিশেষ অন্তরায় হইয়া পড়ে। সুতরাং স্কুলে উক্ত আধুনিক গান শিক্ষা দিয়া কেবল সময় নষ্ট, বিশেষতঃ উক্ত প্রকার গান শিক্ষা করিলে কণ্ঠস্বর খারাপ হইয়া পড়ে, উত্তম তান খেলে না। যেমন ধনী ব্যক্তিদের আহার বিহারে উৎকৃষ্ট জিনিষ ব্যবহার হয়, স্বর সম্বন্ধেও তাই। যে স্বর শুনিলে মনের উচ্চ ভাব হয়, শিক্ষা বিভাগে তাহাই ধরা উচিত। লেখাপড়া শিক্ষার বিষয়ে কি তাঁহারা যা তা বহি চালাইতে পারেন? কখনই নহে, সুতরাং গান সম্বন্ধেও তাই, বিশেষতঃ যাহারা ভাল ওস্তাদের নিকট বহুদিন শিক্ষা করিয়াছেন তাঁহাদিগকেই স্কুলে শিক্ষক রাখা কর্তব্য নচেৎ একঘেয়ে স্বর শিখিবার কি প্রয়োজন? এ বিষয় স্কুল বিভাগের কর্তৃপক্ষদের সম্পূর্ণ লক্ষ্য করা দরকার। একস্থানে বীরবল লিখিয়াছেন—“হিন্দু সঙ্গীতের রাগরাগিণীর সৃষ্টি হিন্দু সভ্যতার একটি অমর কীর্তি। আর এই সব রাগরাগিণীর রূপ ও সৌন্দর্য্য মার্গ সঙ্গীতে যতটা বিকশিত হয়, দেশী সঙ্গীতে ততটা হয়নি” বিশ্ববিদ্যালয়ে শিক্ষা বিভাগের যাহা প্রস্তাবনা হইয়াছে

তাহা শীঘ্রই হইবে, কিন্তু শিক্ষা বিভাগের শিক্ষক উত্তম হওয়া আবশ্যিক। উত্তম পদ্ধতি অনুযায়ী শিক্ষা করিলে কণ্ঠস্বর মার্জিত ও সুমিষ্ট হয়। মনে করুন, কেহ যদি সাধনা দ্বারা উত্তম কণ্ঠস্বর করেন তখন যে কোন গান গাইবেন তাহাই ভাল লাগিবে কিন্তু তাহা বলিয়া প্রথমে যা তা গান শিক্ষা করিয়া কণ্ঠস্বর মাটি করা উচিত নহে। একটি শ্লোক আছে যথা—

“নিগীতকালকূটস্থ
হরস্তোবাহিপেলনঃ”

অর্থাৎ যে মহাদেব কালকূট অনায়াসে পান করিয়াছিলেন, তাঁহার পক্ষে সাপ খেলান আশ্চর্য্য কি? অতএব শিক্ষা বিভাগে কাঁচা গায়ক রাখা কখনই উচিত নহে।

অধুনা ভদ্রমহিলাদের উচ্চ সঙ্গীতের প্রতি আস্থা জন্মিয়াছে এবং অনেকে ভাল শিক্ষকের নিকট শিক্ষা করিতেছেন, ইহা আনন্দের বিষয়, সন্দেহ নাই। এখন ক্রপদ, খ্যাল, টপ্পা ও ঠুমরী প্রভৃতি গানে অধিকাংশ ভদ্রমহিলা শিক্ষালাভ করিতেছেন এবং ভবিষ্যতে আরো হইবে। তবে ছেলেদের বিষয় কম হইতেছে, ইহার কারণ এই যে পূর্বে উত্তমরূপ শিক্ষা করিলে প্রায়ই বড় বড় রাজদরবারে আচাখের পদ পাইতেন, দুঃখের বিষয় এখন তাঁহারা উক্ত পদ তুলিয়া দিয়াছেন। আমার প্রিয় বন্ধু সঙ্গীত-বিশারদ শ্রীযুক্ত অনিলচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় কালীঘাটের ওদিকে কয়েকজন মহিলাকে ক্রপদ শিখাইয়াছেন, তিনি একদিন আমাকে বলিয়াছিলেন “আপনি অনেক চলিত অপ্রচলিত রাগরাগিণীর পুস্তক করাতে সাধারণের বিশেষ সুবিধা হইয়াছে, কিন্তু ভাল সম্বন্ধে অপ্রচলিত তালের গান দিয়া একটি পুস্তক করিলে ভাল হয়”। এবং আরো বলিয়াছিলেন যে, আধুনিক গানের প্রচলন যতই হউক না কেন, প্রাচীন ক্রপদ, খ্যাল প্রভৃতি উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত চিরদিনই শ্রেষ্ঠ আসন লাভ করিবে। সুতরাং তাঁহার কথা অনুযায়ী আমি সমস্ত তালের গান দিয়া একটি পুস্তক বাহির করিতেছি, ইহা আজ প্রায় এক বৎসর হইল ছাপা হইতেছে। ক্রপদ গান যাহাতে সকলে শিক্ষা করেন তদ্বিষয় যত্নবান হওয়া উচিত।



মহিলা স্মরণ সাধনালয়ের শুভ-উদ্বোধন

গত ১৬ই এপ্রিল রবিবার বৈকাল ৬ ঘটিকায় ৭ সি
দীননাথ মিত্র লেনে সাহিত্যসম্রাজ্ঞী শ্রীযুক্তা অম্বরূপা
দেবীর সভানেত্রীত্বে “মহিলা স্মরণ সাধনালয়ের” শুভ
উদ্বোধন অনুষ্ঠান হইয়াছে। সভায় বহু গণ্যমান্য ভক্ত
মহোদয় এবং ভক্ত মহিলা উপস্থিত হইয়াছিলেন।

কুমারী উমা ঘোষ ও কুমারী মীরা ঘোষ ‘বন্দেমাতরম্’
গানটি করেন। তারপর শ্রীযুক্ত দিগন্তনাথ শাস্ত্রী
মহাশয় “মানব জীবনের সঙ্গীতের প্রভাব” শীর্ষক একটি
সারগর্ভ প্রবন্ধ পাঠ করেন। সঙ্গীতাচার্য শ্রীযুক্ত দুর্গাচরণ
বিশ্বাস মহাশয় মহিলা স্মরণ সাধনালয় স্থাপনের উদ্দেশ্য
প্রাঞ্জল ভাষায় ব্যক্ত করেন। সভানেত্রী মহোদয়া তাঁহার
বক্তৃতা প্রশংসা বলেন “সঙ্গীত কেবল মাত্র আমাদের
চিত্ত বিনোদনই করে না, ইহার একটি আধ্যাত্মিক শক্তিও
আছে, যাহা তরল-মতি বালক বালিকাদের মনকে
উজ্জ্বল ভাবলোকে নিয়ে পৌছায়। শরীর সঞ্চালনের
দিক দিয়েও সঙ্গীতের উপকারিতা অস্বীকার করা
যায় না।”

সঙ্গীতাচার্য শ্রীযুক্ত দুর্গাচরণ বিশ্বাস মহাশয়ের ছাত্রী
কুমারী নন্দরাণী গাঙ্গুলী তবলা ও কুমারী পুষ্পরাণী
গাঙ্গুলী একটি খেয়াল গান করেন। তারপর রেকর্ড
গায়িকা শ্রীমতী পারুল সোম একটি ভজন গান
করেন। নারিকেলডাঙ্গা সঙ্গীত বিদ্যালয়ের ছাত্রীগণ

কর্তৃক বিদায় সঙ্গীতের পর জলযোগান্তে অনুষ্ঠানের
সমাপ্তি হয়।

সঙ্গীত-সম্মেলন

(বিষ্ণুপুর কৃষি, শিল্প ও স্বাস্থ্য প্রদর্শনী উপলক্ষে অনুষ্ঠিত)

বিষ্ণুপুর কৃষি, শিল্প ও স্বাস্থ্য প্রদর্শনীর সহিত গত
২৭শে মার্চ সোমবার রাত্রি ৮ ঘটিকায় বিষ্ণুপুর হাই স্কুলের
প্রাঙ্গণে একটি বিশেষ সঙ্গীত সম্মেলনের অধিবেশন হইয়া
গিয়াছে।... বাকুড়ার জেলা ম্যাজিস্ট্রেট এবং তদীয় পত্নী,
বিষ্ণুপুরের ম্যাজিস্ট্রেট, সহরের বহু গণ্যমান্য ব্যক্তি এ
ভক্তমহিলা সহ প্রায় ছয়শত শ্রোতা ঐ সভায় উপস্থিত
ছিলেন। স্বনামধন্য সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর
বন্দ্যোপাধ্যায় ক্রপদ এবং বাঁজালা গান গাহিয়া সকলকে
মুগ্ধ করেন। সঙ্গীতাচার্য শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর
বন্দ্যোপাধ্যায়ের খ্যাল গান এবং সঙ্গীত রত্নাকর শ্রীযুক্ত
রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের খ্যাল ও ভজন গান বিশেষ
উপভোগ্য হইয়াছিল। ‘বিষ্ণুপুর সঙ্গীত বিদ্যালয়ের’
প্রধান শিক্ষক শ্রীযুক্ত যোগেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের সেতার
এবং শ্রীযুক্ত অতুলকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায় এবং তদীয় ভ্রাতৃশ্রী
শ্রীদিগ্‌বসন বন্দ্যোপাধ্যায়ের যুগ্ম-সঙ্গীতের পর রাত্রি
১১টায় সভা ভঙ্গ হয়। শ্রীনিত্যানন্দ গোস্বামী, পঞ্চপতি
হাজরা এবং হরিপদ কর্মকার তবলা ও যুদজ সঙ্গত করেন।
সম্মেলনের স্রবোগ্য সম্পাদক শ্রীযুক্ত বসন্তকুমার দত্তের
আয়োজনে এই অনুষ্ঠানটি সর্বোৎসাহে সম্পন্ন হয়।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিহারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম্-এ।



ସଙ୍କରାଚାର୍ଯ୍ୟ ଓ କାଳୀପ୍ରସନ୍ନ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ



১৬শ বর্ষ }

জ্যৈষ্ঠ, ১৩৪৬ সাল

{ ২য় সংখ্যা

সঙ্গীতাচার্য্য কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়

শ্রীশ্যামাদাস মুখোপাধ্যায় এম. এ.

কালীপ্রসন্নের জন্ম হয় কলিকাতার আহিরীটোলায়, বাংলা ১২৪২ সালের আষাঢ় মাসে। তাঁহার বয়স যখন মাত্র এক বৎসর তখন তাঁহার পিতা রামধন বন্দ্যোপাধ্যায় মাত্র বত্রিশ বৎসর বয়সে লোকান্তরিত হন। পঠদশা হইতেই বালক কালীপ্রসন্ন সঙ্গীতের অমুরাগী হন এবং সঙ্গীত শিক্ষার একনিষ্ঠ সাধনা আরম্ভ হয় বার বৎসর বয়স হইতে। অসাধারণ উৎসাহে শত বাধা অতিক্রম করিয়া তিনি সঙ্গীতকলা আয়ত্ত করেন। বয়োবৃদ্ধির সহিত তাঁহার গুণগ্রামের কথা সঙ্গীতপিপাসু মহলে ছড়াইয়া পড়ে।

১৮৭১ খৃষ্টাব্দে স্বর্গত রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এ দেশের ছাত্রদের শিক্ষাদানের জন্য যখন সঙ্গীত বিদ্যালয়ের

প্রতিষ্ঠা করেন, তখন কালীপ্রসন্ন উক্ত বিদ্যালয়ের অবৈতনিক সহকারী সম্পাদক পদে নিযুক্ত হন। এই বিদ্যালয়ের উন্নতিকল্পে কালীপ্রসন্ন আত্মনিয়োগ করিয়াছিলেন।

গুরু কৃপায় ও নিজের অক্লান্ত চেষ্টায় ফলে সঙ্গীত বিষয়ে কালীপ্রসন্নের অসাধারণ অধিকার জন্মিয়াছিল।

১৮৭৫ খৃষ্টাব্দে আমেরিকার ফিলাডেলফিয়া বিশ্ববিদ্যালয় তাঁহাকে একখানি মানপত্র দেন। সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শিতার জন্য ১৮৮০ খৃষ্টাব্দে বার্লিন হইতে এবং ১৮৫১ খৃষ্টাব্দে ইটালী হইতে উচ্চ প্রশংসালিপি ও স্বর্ণ পদক প্রাপ্ত হন। ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দে “বঙ্গ সঙ্গীত বিদ্যালয়” তাঁহাকে “সঙ্গীত উপাধ্যায়” এই উপাধি ও একখানি স্বর্ণ পদক দেন।

সঙ্গীতের নূতন স্বরলিপি ধারা তাঁহার দ্বারাই প্রবর্তিত হয়। সঙ্গীত-ইতিহাসে এই জ্ঞাত তাঁহার নাম চিরস্মরণীয় হইয়া থাকিবে।

নবাব ওয়াজেদ আলি শাহ তাঁহার “সুরবাহার” যন্ত্রের আলাপ শুনিয়া এত মুগ্ধ হন যে স্বীয় কণ্ঠদেশে বিলম্বিত পুষ্পমালা খুলিয়া স্বহস্তে কালীপ্রসন্নের গলায় পরাইয়া দিয়া অশ্রুপূর্ণ নেত্রে বলেন—“তিনি যে আনন্দ ও তৃপ্তি পাইয়াছেন তাহার যোগ্য পুরস্কার হীরকমালা, কিন্তু উপস্থিত তাহা কাছে না থাকায় এই পুষ্পমালা দিয়াই তাঁহার সঞ্চর্জন করিতেছেন ও সম্মান রক্ষা করিতেছেন।

সম্রাট সপ্তম এডওয়ার্ড, ১৮৭৫ খৃষ্টাব্দে যুবরাজরূপে যখন কলিকাতায় পদার্পণ করিবার জ্ঞাত বেলগেছিয়া উজ্জানে এক মহতী সভার অনুষ্ঠান হয়। সভাস্থলে জয়পুর, যোধপুর, কাশ্মীর, বিকানীর, গোয়ালিয়র, পাতিয়ালা, মহীশূর প্রভৃতির রাজকুলবর্গ ও বড়লাট লর্ড নর্থব্রুক, লর্ড বিশপ ও অন্যান্য বহু রাজপুরুষ উপস্থিত ছিলেন। সেই সভাক্ষেত্রে কালীপ্রসন্ন “শ্রাস্তরঙ্গ” বাজ্যযন্ত্রের দ্বারা বিবিধ রাগরাগিণী আলাপ করিয়া সভাস্থ সকলকে মুগ্ধ ও চমৎকৃত করিয়াছিলেন। ন্যাস্তরঙ্গ বাদন অতি কঠিন। এই যন্ত্র কুক্ষিদেশের মধ্যে চাপিয়া বায়ু নিরোধ পূর্বক সঙ্গীত-তরঙ্গ উৎখিত করিতে হয়। এই বাজ্য বাদনে তাঁহার সমকক্ষ কেহ ছিলেন না। যুবরাজ বাহাদুর তাঁহার বাজ্য শ্রবণে প্রীত হইয়া তাঁহার ভূয়সী প্রশংসা করিয়াছিলেন।

লর্ড লিটন, লর্ড রিপন প্রভৃতি তাঁহাকে নিমন্ত্রণ করিয়া লাটপ্রাসাদে লইয়া গিয়া তাঁহার শ্রাস্তরঙ্গ বাদ্য শ্রবণ করেন। গুণমুগ্ধ লর্ড রিপন প্রীতির নিদর্শন স্বরূপ তাঁহার একখানি প্রতিকৃতি স্মারকচিহ্নরূপ কালীপ্রসন্নকে দেন। “কিং অফ ভাওলিন” রেমিনি সাহেব ১৮৮৬

খৃষ্টাব্দে অষ্টো-হাক্কেরী হইতে ভারতে আসিয়া কালীপ্রসন্নের সেতার আলাপ শুনিয়া এত মুগ্ধ হন যে উচ্ছ্বসিত ভাষায় তিনি বলেন—বাবু তোমার দেশের লোক তোমার গুণের সম্যক পরিচয় পায় নাই। তাহার। তোমায় চেনে নাই।

কালীপ্রসন্ন নিষ্ঠাবান হিন্দু ছিলেন। প্রতি বৎসর মহাসমারোহে জগদ্ধাত্রী পূজা তাঁহার বাটীতে অনুষ্ঠিত হইত। প্রতাহ জপ, পূজা আত্মিক না করিয়া কোনও কাণ্ড করিতেন না। তাঁহার মাতৃভক্তি অননুসাধারণ ছিল। মাতার চরণধূলি মস্তকে ও বক্ষে ধারণ করিয়া তিনি ঘরের বাহির হইতেন।

১৩০৭ সালের ভাদ্র মাসে ৫৮ বৎসর বয়সে কালীপ্রসন্ন অনন্তধামে গমন করেন। তদবধি তাঁহার গুণমুগ্ধ ভক্ত ও শিষ্যবৃন্দের চেষ্টায় প্রতি বৎসর তাঁহার স্মৃতি-বার্ষিকী অনুষ্ঠিত হইতেছে। দেশ-বিদেশের বিখ্যাত গায়ক ও যন্ত্রীরা স্মৃতিসভায় যোগদান করিয়া তাঁহার পরলোকগত আত্মার প্রতি সম্মান প্রদর্শন করেন। স্বর্গীয় দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জন দাশ, নাটোরের মহারাজা, মহারাজা মণীন্দ্রেন্দ্র নন্দী, জাষ্টিস মন্মথনাথ মুখোপাধ্যায় মহাশয়, স্বসঙ্গাধিপতি ভূপেন্দ্র সিংহ মহোদয় প্রভৃতি দেশের বিশিষ্ট ব্যক্তি সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করিয়াছেন। সম্প্রতি এইরূপ এক স্মৃতিসভায়, সভার উদ্যোক্তা শ্রীমন্মথমোহন বসু মহাশয়ের আনীত এবং লেজিস্লেটিভ এসেম্ব্লির সভ্য স্যার হরিশঙ্কর পাল কর্তৃক সমর্থিত এক প্রস্তাব সভাস্থ প্রায় দুই হাজার শ্রোতা সর্বসম্মতিক্রমে গ্রহণ করেন। প্রস্তাবটিতে কর্পোরেশনকে অনুরোধ করা হইয়াছে যে কলিকাতায় স্বর্গীয় কালীপ্রসন্নের নামে একটা রাস্তার নামকরণ করিয়া তাঁহার স্মৃতি চিরস্থায়ী করা হউক।

স্বরলিপি

(খাল)

বেহাগ—তেতাল

চুড়িয়ঁ বার বার খরখাঁই
নিপট নিডর তুম হো কাহাই।
সাস ননদীয়া গারী দেত অব
কাহে করত মোহে অ্যায়সী লরখাঁই।

কথা—মনরঙ্গ

স্বরলিপি—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

১ না সা গা -মা | ২ পা -া জ্ঞা গা | ৩ -া মা পা মা | ০ গা -রা সা -া |
চু ডি ঝাঁ ০ বা ০ র বা ০ র খ র ঝাঁ ০ ই ০

১ না সা গা মা | ২ পা পা নধা না | ৩ সা -না -ধা পক্ষা | ০ গা -মা গা -রা ||
নি প ট নি ড র তু ০ য হো ০ ০ কা ০ হা ০ ই ০

২ গা -মা পা না | ৩ না না না -া | ০ সা -া সা সা | ১ -া সা সা সা |
সা ০ স ন ন দৌ য়া ০ গা ০ রৌ দে ০ ত অ ব

২ পা -না সা সা | ৩ রা সা না ধা | ০ পা -া জ্ঞা গা | ১ মা গা -রা গা ||
কা ০ হে ক র ত মো হে অ্যায় সে ল র ঝাঁ ০ ই

২ পা -া জ্ঞা গা | ৩ -া মা পা মা ||
“বা ০ র বা ০ র খ র” ||

তান *

১। গমা পনা স'র্গা র'র্গা | নধা পমা গরা সমা |
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

২। গ'র্গা স'র্না ধপা ক্রপা | গমা পমা গরা সমা |
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

৩। ন'ধা গমা পগা মপা | গমা পমা গরা সনা | স'গা মপা ন'র্গা র'র্গা | নধা পমা গরা সা |
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

অস্তরার তান

৪। গমা পনা -া -া | -া -া -া -া | ক্রপা ন'র্গা ধা স'র্গা | -া -া -া -া |
আ০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০০ ০০০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

বাঁট

৫। গমা পা না ধ'র্গা | ঙনঃ ধপা ক্রগা মগা | গমা পনা স'র্গা স'র্না | ধপা ক্রপা গমা গা |
চুড়ি ঘা বা র বা র খর কাঁ০ ০ ই নিপ টনি ডর তুম হো০ ০ কা ছা০ ই

পা ক্রঃ গা মঃ পমা | গরা সা -া -া | গমা পনা স'র্গা স'র্না | ধপা ধপা গমা গা |
বা র বা র খর কাঁ০ ই ০ ০ নিপ টনি ডর তুম হো০ ০ ক ছা০ ই

পা ক্রঃ গা মঃ পমা | গরা সা -া -া | গমা পনা স'র্গা স'র্না | ধপা ক্রপা গমা গা | পা -া ক্রা
বা র বা র খর কাঁ০ ই ০ ০ নিপ টনি ডর তুম হো০ ০ কা ছা০ ই "বা ০ র"

* ১ম তান ও ২য় তান "চুড়ি ঘা বা র বা র খর" পর্যন্ত গাহিয়া, ৩য় তান ও বাঁট চুড়ি ঘা পর্যন্ত গাহিয়া ধরিতে হইবে। অস্তরার তান "সাস ননদীয়া গারী দেত অব" পর্যন্ত গাহিয়া ধরিতে হইবে। তান ও বাঁট গাহিয়া একেবারে "বার বার" গাহিতে হইবে।

স্বরলিপি

বনমালার ফুল জোগালি বৃথাই বনলতা
 বনের ডালায় কুসুম শুকায় বনমালী কোথা।
 শুকনো পাতার শুনে নূপুর
 চমকে ওঠে বনে ময়ূর
 রাস নাই আজ নিরাশ ব্রজে গভীর নীরবতা।
 যমুনা জল উজান বেয়ে কদম তলে আসি
 ভাটিতে যায় ফিরে নাই শুনে শ্যামের বাঁশী।
 তমাল ডালে ঝুলনা আর
 গোপিনীরা বাঁধেনি এবার
 শ্রাবণ এসে কেঁদে শুধায় ঘনশ্যামের কথা ॥ *

কথা ও সুর—কাজী নজরুল ইসলাম

স্বরলিপি—শ্রীঅনাদিকুমার দস্তিদার

I। পা পা —সাঁ ব ন ০	গা ধপক্ষপা -গমা । মা লা ০ ০ ০ ০ ব	ধা -। -। ফু ০ ল	ধগা ধা পা I জো ০ গা লি
পরা রা -গা ব থা ই	মা মা —গা । ব ন ০	ধা পা -। ল তা ০	-গপা -গগা -রগা I ০ ০ ০ ০ ০ ০
[মা মগা রগা] গা গা —মা ব নে ব	রা সা -। । ডা লা য়	রা রা -গা কু স্ব ম	মা পা -। I শু কা য়
ধা ধা -না মা লী ০	সাঁ রাঁ -। । কো থা ০ ০ ০	সাঁ নসাঁ -নসাঁ ০ ০ ০ ০ ০	-ধগা -ধপা -। II ০ ০ ০ ০ ০

এই গানখানি টুইন রেকর্ডে কুমারী গীতা বহু কর্তৃক গীত হইয়াছে।

II পা -গা পা | ধা না -১ I পা গা -পা | ধা না -১ I
ক ক নো | পা তা ব | ক নে ০ | নু গু ব

সাঁ -১ স'গাঁ | রাঁ সাঁ -১ I মা মগাঁ -পা | পা পা -১ I
চ ম্ ০ কে | ও ঠে ০ | ব নে ০ ০ | ম য় ব

{পা -ধসাঁ সাঁ | -১ স'রাঁ -না I না ধা পা | গা রাঁ -১ I
রা ০ স্ না | ই আ ০ জ্ | নি রা শ | ব জে ০

গা পা -১ | ধা না -সাঁ I না সাঁ -১ | (-নধা পা ধা) I -স'না -ধপা -১ I
গ ভী ব | নৌ র ০ | ব তা ০ | ০০ ও রে ০০ ০০ ০

II গা গা -মা | রাঁ সাঁ -১ I সাঁ গা -মা | পনা ধনা -পধা I
য মু ০ | না জ ল্ | উ জা ন্ | বে ০ ধ্যে ০০

-পা -১ -১ | -১ -১ -১ I ধা পা -১ | মা গা -মা I
০ ০ ০ | ০ ০ ০ | ক দ ম্ | ত লে ০

রাঁ গা -১ | -১ -১ -১ I {গা মা -গা | রাঁ সাঁ -রাঁ I
আ মি ০ | ০ ০ ০ | ভা টি ০ | তে যা য়

না সাঁ -১ | -১ গা মা I ধা ধা -১ | ধনা স'গাঁ -ধনা I
ফি রে ০ | ০ না হি | ও নে ০ | জা ০ মে ০ ০ ব

ধা পা -াঁ | -াঁ ি -াঁ I {জা জা -াঁ | জা জা -াঁ I
 বা শী ০ | ০ ০ ০ ০ ত মা ল্ ডা লে ০

পা পসাঁ গা | গধা পা -াঁ I পা না না | না -াঁ -াঁ I
 বু ল ০ ০ | না ০ আ ব্ গো পি নী রা ০ ০

সাঁ সাঁ নধনা | পজা পা (সাঁ) I -াঁ I না সাঁ -াঁ | নসাঁ নসাঁ -রাঁ I
 বা ধে নি ০ ০ | এ ০ বা ব্ ০ শ্রা ব ৭ এ ০ সে ০ ০

গা গধা -পধা | মগা রা -াঁ I বা রা -গা | মা পা -াঁ I
 কেঁ দে ০ ০ ০ | শু ০ ধা য্ ঘ ন ০ শ্রা মে ব্

ধা নসাঁ -নসাঁ | -ধগা -ধা -পা II II
 ক খা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

পোস্ত বা পশ্তু তাল

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

হিন্দুস্থান তথা বাংলার সঙ্গীত ক্ষেত্রে ‘পোস্তা’ নামে একটা তালের খ্যাতি অনেকদিন হইতেই আছে। তাহার প্রমাণ আমার পূর্ববর্তীগণ তাঁহাদের গ্রন্থে ঐ তালের পরিচয় দিয়া গিয়াছেন—যাহা তাঁহারা তাঁহাদের পূর্ববর্তী ক্রমে প্রাপ্ত হইয়াছেন।

‘পোস্তার’ জন্মস্থান ভারতবর্ষে কিম্বা তাহার বাহিরে তদ্বিষয়ে কোন গ্রন্থে পরিচয় পাই নাই। তদ্বিষয় অনুমিতি যাহা সম্ভবে তাহাই নিবেদন করিতেছি। অধিকাংশ গ্রন্থকার ‘পোস্তা’ শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন। কেহ বা পশ্তু আখ্যা দিয়াছেন। কেহ বা ‘পোস্তাকে’ পারস্ত শব্দ বলিয়াছেন। কিন্তু পারস্ত লোকাতে এরূপ শব্দের অস্তিত্ব দেখা যায় না। বাংলায় পোস্তা শব্দ যে পদার্থের

বাচক বলিয়া ব্যবহৃত হয় তাহা তাল নহে। এই তালের ব্যবহার কেবল গজলের সঙ্গেই দেখিরাছি। গ্রন্থকারদের মধ্যে কেহ ইহাকে গজলের ঠেকা বলিয়াছেন।

বর্তমান যুগে ইহা ক্রমে অপ্রচলিত হইয়া আসিতেছে। পূর্বে ইহার সঙ্গত যেরূপ গজলের সহিত শুনিরাছি তাহা আজকাল শুনিতে পাই না।

এই তালের অবয়ব পরিচয় সম্বন্ধে বিভিন্ন মত দেখিতে পাওয়া যায়। এখন কোনটির উৎস কোথায় তাহা খুঁজিয়া পাইনা। আমার সংগৃহীত মতগুলি নিয়ে আপনাদের বিচারার্থ নিবেদন করিতেছি।

১। স্বর্গীয় রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর তদীয় গ্রন্থে ইহাকে ৩৬ মাত্রা বিশিষ্ট বলিয়াছেন। তাল সংখ্যার কোন

পরিচয় দেন নাই। কি অবলম্বনে যে ঐ মত লিখিত হইল তাহারও কোন পরিচয় প্রদত্ত হয় নাই। রাজা নাম দিয়াছেন ‘পোস্তা’।

২। বিশ্বকোষ—।, ॥ X, বলিয়াছেন। ইহার যোগফল ৪৪ মাত্রা হয়। তালের কোন পরিচয় নাই। নাম দিয়াছেন ‘পোস্তা’। পরম পরাগতির পরিচয়ও নাই।

৩। ৬প্রসঙ্গকুমার বলিয়া তাঁহার ‘তবলা তরঙ্গিনী’ গ্রন্থে পোস্তার পরিচয় বলিয়াছেন—“ইহা ৫ মাত্রার তাল এবং ইহাতে দুইটি মাত্র তাল” যথা :—

+
১ ১
| | | | |
দিন তাগ ধিন ধা ধা।

এই অবয়ব তিনি তাঁহার গুরু ঢাকা নিবাসী ৬গৌরমোহন বসাক মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত হইয়াছিলেন।

৪। রামদাস অগ্রবাল তাঁহার ‘তবলা তাল সংগ্রহ’ গ্রন্থে ‘পজতু’ তাল সম্বন্ধে বলিয়াছেন—“বিদিত হো কি যহ তাল ৬ মাত্রেকী হৈ ঐর এক খালী মুকাবিল কী হৈ। ইস্কা সম্ খালী পর হৈ। অকশর লোগ ইস্ ঠেকে পর গজল্ গাতে হৈ। ইস্ লিয়ে যহ গজল্কা ঠেকা বিখ্যাত্ হৈ”। যথা—

+
০ ১ ১
| | | | | | |
তি ই কি তকু দি ই দি ধা ধা।

৫। বগতাবর সিং তাঁহার ‘স্বর তাল সমূহ’ গ্রন্থে ‘পশতো’ তাল বলিয়াছেন—“বিরাম ক্রত ১, ক্রত ১, মাত্রা ১, কলা ২০, ঠেকেকে বোল ৫, তাদাদ জর্ব মো, সম দুসরা পর” যথা—

+
| |
ধীনা নানা নি নিনিকা।

৬। ৬হরিশ্চন্দ্র দত্ত তাঁহার ‘সঙ্গীত তানসেন’ গ্রন্থে বলিতেছেন—“‘পোস্তা’ ইহা পৌণে চারি মাত্রার তাল। ইহাতে ৩টি আঘাত ও ১টি ফাঁক ব্যবহৃত হয়।” যথা—

+ ৩
তিনতাক, ধিন ধিন না, তিন তাক, ধিনধিন না।
গ্রন্থকার মাত্রা পরিচয় দেন নাই।

৭। উপেন্দ্রনাথ বিশ্বাস তাঁহার ‘তবলা মালা গ্রন্থে’ বলিয়াছেন, ‘পোস্তা’—এই তালটি ৫ মাত্রার তাল। ইহা মধ্যে ২টি তাল, একটি ফাঁক।” যথা :—

+ ১
দিন নাগ ধিন ধাধা।

৮। ৬লালা দুর্গাপ্রসাদ তাঁহার ‘তবলা শিক্ষা’ গ্রন্থে ‘পোস্তা’ সম্বন্ধে বলিয়াছেন, ইহা ৫ মাত্রার তাল। তন্মধ্যে একটি আঘাত ও একটি শূন্য দেওয়ার নিয়ম আছে।” যথা :—

+ ০
| | | | |
দেন তাক ধেন ধা ধা।

৯। ৬ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ‘সঙ্গীত সার’ গ্রন্থে বলিয়াছেন ‘পোস্তা’ ৫ মাত্রার তাল, ইহাতে একটি আঘাত ও একটি শূন্য ব্যবহার করা প্রসিদ্ধ।” যথা :—

+ ০
| | | | |
তিন তা কেঁ ধিন ধা গেঁ।

১০। ৬কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় ‘গীতশূদ্ধসার’ গ্রন্থে পোস্তা তালের পাদটীকাতে বলিতেছেন—“পোস্তা পারস্ত শব্দ, ইহা গজল গানের তাল, পোস্তা পারস্ত হইতে আমদানী হইয়া থাকিবে।” পোস্তা তাল প্রসঙ্গে বলিতেছেন—“এই তালের মাত্রা সমষ্টি, প্রস্থান, তালি, পদবিভাগ এবং প্রতি পদে মাত্রা ও বর্ণসংখ্যা সকলই যতের ত্রায়। যৎ হইতে ইহার ছন্দের প্রভেদ এই যে,

পোস্তার ত্রিমাত্রিক পদটিতে দুইটি বর্ণ থাকিলে তাহার প্রথমটি গুরু, দ্বিতীয়টি লঘু এবং ইহার চতুর্মাত্রিক পদান্তর্গত বর্ণদ্বয়ের প্রথমটি লঘু, দ্বিতীয়টি ত্রিমাত্রিক। পোস্তার পদান্তর্গত বর্ণসমূহ ঐ প্রকারের লঘু হওয়াতে প্রত্যেক পদেই প্রস্থান প্রবল হইয়াছে। এই হেতু সকল স্থানেই তালি দেওয়া ভিন্ন কোথাও কঁক দিতে ইচ্ছা হয় না; সেই তালি ত্রিমাত্রিক ও চতুর্মাত্রিক হিসাবে একটি হ্রস্ব ও তৎপরটি দীর্ঘ এই প্রকার দুই তালিতেই পোস্তার ছন্দ পর্যাবসিত হয়। ঐ হ্রস্ব তালটিতেই ইহার সম। অতএব ঐ প্রকার দুই তালিতে পোস্তা নিম্ন হওয়াতে, কাণ্ডালী সঙ্ক্ষে ঠুংরীর ত্রায়, পোস্তাও যতের অর্দ্ধ হইয়াছে; এবং ইহার ঠেকাও এরূপে গঠিত হইয়াছে যে, দুই তালিতেই আক্ষেপ মিটিয়া যায়। যতের ত্রায় ইহারও তালি ১ ও ১।

+
তাক তাক ধী ধা ধা।

এইরূপে পোস্তার মাত্রা সমষ্টি ৭, তাহা দুই পদে বিভক্ত হওয়াতে, অর্থাৎ পোস্তার কেবল দুইটি মাত্রা তালি থাকিতে, অনেক গানের আস্থায়ী কিম্বা অন্তরালে তালির সংখ্যা ৪-এর বিভাজ্য হয় না। অর্থাৎ পোস্তার ৩, ৫, ৮, ৭ ফের পর্যন্ত গানে ব্যবহার হয়। ইহা টপ্পা ভিন্ন খেয়াল ও ক্রপদে ব্যবহার হয় না।

গ্রন্থকার পুনঃ পাদটীকিতে বলিতেছেন, “বাজালা সঙ্গীতসার, সঙ্গীত রত্নাকর, মুদঙ্গ-মঞ্জরী প্রভৃতি গ্রন্থ সকলে পোস্তা অতি অন্তর্ভুক্তরূপে ব্যাখ্যাত হইয়াছে; মাত্রা ও সম উভয় বিষয়েই যথেষ্ট ভ্রম দৃষ্ট হয়। গ্রন্থকর্তাগণ পোস্তার সমষ্টি পোনে চারি মাত্রা ধরিয়া তাহার উক্ত ২য় অর্থাৎ দীর্ঘতর তালিটিতে সম স্থির করিয়াছেন। তবলামালাতে ও পুনর্মুদ্রিত সঙ্গীতসারেও পোস্তার ব্যাখ্যা অন্তর্ভুক্ত

হইয়াছে; কেননা তাহাতে ইহাকে পাঁচ মাত্রার তাল বলা হইয়াছে। বাঁপ তালই ৫ মাত্রার তাল। পূর্বেই বলিয়াছি, পোস্তা ও বাঁপ তাল একইরূপ ছন্দ বলিয়া অনেকের ভ্রম আছে; উক্ত গ্রন্থদ্বয় তাহার দৃষ্টান্ত।”

কৃষ্ণধনবাবুর উক্তিতে দেখিতে পাই যে কোন প্রাপ্ত বস্তুর বিশ্লেষণে যত্নবান হইয়াছিলেন এবং তাহার প্রাপ্ত পোস্তা তাল ৭ মাত্রা ও দুইটি তাল যুক্ত। যে সকল গ্রন্থকার পোস্তার ৫ মাত্রাতে দুইটি তালের সমাবেশ দেখাইয়াছেন তাহাদেরও যুক্তি যথেষ্ট থাকিতে পারে। সুতরাং কেহ ভুল করিয়াছেন একথা বলার কোন তাৎপর্য থাকিতে পারে না। এই প্রবন্ধ পাঠ করিলে দেখিতে পাওয়া যাইবে যে তালারূপে ফাঁকও দেখা যায়। পশ্চতো শব্দ বাজালীদের হাতে পড়িয়া যদি পোস্তা আকার ধারণ করিয়া থাকে তাহা হইলে পশ্চতোর তাল মাত্রার পরিচয়ও যে পৃথক আকার ধারণ করে নাই তাহা কে বলিতে পারে? সুতরাং কৃষ্ণধনবাবুর মতানুযায়ী ৭ মাত্রা ও দুই তাল গত পোস্তা যে ভ্রান্ত নহে তাহা কি করিয়া বলিতে পারি? যেহেতু তাহার সমসাময়িক ও পূর্বতন গ্রন্থে পোস্তার আকৃতির পার্থক্য বাজালীর গ্রন্থে প্রদীপ্ত রহিয়াছে।

১১। ৬দীননাথ হাজরা “তল মুদঙ্গ বা তবলা শিক্ষা” গ্রন্থে পোস্তার সঙ্ক্ষে বলিয়াছেন, “ইহা ৫ মাত্রার তাল। একটি তাল ও একটি ফাঁক প্রথমটি ২ মাত্রা ও দ্বিতীয়টি ৩ মাত্রা।

প্রথম ফাঁকেই ইহার সম।

০ ১
| | | |
তিন তার্কে খিন ধা গেঁ।

১২। ৬রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় ‘মুদঙ্গ দর্পণ’ গ্রন্থে পোস্তা সঙ্ক্ষে বলিয়াছেন :—“ইহা ৭ মাত্রার তাল, প্রথম

তাল ৩ মাত্রা, দ্বিতীয় তাল ৪ মাত্রা। যেমন তেতালার অর্ধেক ঠুমরী, কব্বালী ইত্যাদি অথবা খেমটার অর্ধেক দাদরা, ভরতলা ইত্যাদি তরুণ যতের অর্ধেক পোস্তা, ইহাতে ফাঁক ব্যবহৃত হয় না, ঠেকা যথা—

$$\begin{array}{c} + \\ || \quad | \quad | \\ \text{তিন} \quad \text{তাক} \quad | \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{গে।} \end{array}$$

গ্রন্থকার পাদটীকায় লিখিয়াছেন, ‘তবলামালা’, ‘তবলা শিক্ষা’ ও ‘তবলা তরঙ্গিণী’ প্রভৃতি গ্রন্থ সকলে পোস্তা তালের মাত্রা অভ্যন্ত অন্তর্ভুক্ত ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয়, অর্থাৎ তাহারা ৫ মাত্রার তাল বলিয়াছেন, বাস্তবিক উহা ৫ মাত্রার তাল নহে। উহা ৭ মাত্রার তাল। ‘তবলা মালার’ গ্রন্থকার মহাশয় তাল দেওয়াতেও ভুল করিয়াছেন। ‘সঙ্গীত শিক্ষক’, ‘তাল পদ্ধতি’ ও ‘গীত সূত্রসারে’ মাত্রা নিরূপণ শুদ্ধ হইয়াছে।”

১৩। সুরেন্দ্রনাথ ঘোষ ‘সহজ তবলা ও মুদঙ্গ শিক্ষা’ গ্রন্থে পোস্তা সম্বন্ধে বলিয়াছেন :—“৭টা হ্রস্ব মাত্রা তাল। তন্মধ্যে একটি তাল ও একটি ফাঁক”।

১৪। গঙ্গাবিন্দু শ্রীকৃষ্ণদাস ‘বাণমঞ্জরী’ গ্রন্থে বলিয়াছেন :—“৭ মাত্রা, তাল জিস্মে এক আঘাত ঔঁর এক ফাঁক।”

১৫। রামসেবক মিশ্র “তাল প্রকাশ ঔঁর তবলা বিজ্ঞান” গ্রন্থে পশ্চো সম্বন্ধে বলিয়াছেন :—“ইস্মে ২ আঘাত ৩ই মাত্রা হৈ, জৈয়স্তা ঠেকা—

$$\begin{array}{c} \cdot \quad \times \times \quad \cdot \\ \text{তিন} \quad \text{তাক} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{গে।} \end{array}$$

১৬। শ্রীযুত বিপিনবিহারী রায় মহাশয় বলেন যে তিনি উস্তাদদের নিকট দুই প্রকার ঠেকাই পাইয়াছেন, যথা—

$$\begin{array}{c} + \\ | \quad | \quad | \quad | \quad | \\ \text{(ক) তিন} \quad \text{ত্রেকট} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{গে।} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} + \\ | \quad | \quad | \quad | \quad | \quad | \quad | \\ \text{(খ) দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{ত্রেকট} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{গে} \quad \text{এ।} \end{array}$$

১৭। আমি নিজেও আমার সঙ্গীত-গুরুদেব এবং অগ্র অনেক তালজ্ঞের নিকট দুই প্রকার ঠেকা প্রাপ্ত হইয়াছি। প্রথমটি ৫ মাত্রায় দুই তাল বিশিষ্ট, যথা—

$$\begin{array}{c} + \\ | \quad | \quad | \quad | \quad | \\ \text{তিন} \quad \text{তাক} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{ধা।} \end{array}$$

দ্বিতীয় প্রকারে ৭ মাত্রা, দুই তাল, এক ফাঁক এবং সম ফাঁকেতে, যথা—

$$\begin{array}{c} + \\ 0 \quad | \quad | \quad | \quad | \\ \text{তিন} \quad \text{তাক} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{গে।} \end{array}$$

১৮। মৌলবীরাম মিশ্র, ৮আবেদ হোসেন খাঁ গলিফা, নাথু খাঁ, মশীদ খাঁ ইহারা বলেন যে পশ্চো তাল ৭ মাত্রা, ২ তাল ও এক ফাঁক বিশিষ্ট। সম ফাঁকে এবং ইহার সহিত রূপক তালের কোন পার্থক্য নাই।

১৯। গুরুদেব পটবর্দ্ধন ‘মুদঙ্গ ঔঁর তবলা বাদন পদ্ধতি’ গ্রন্থে বলিয়াছেন ‘রূপক তাল’, (গজল) মাত্রা ৭ তালি ৪৬, ইস্ তালিকৌ সম খালি মে ছায়। ঠেকা—

$$\begin{array}{c} 0 \quad | \quad | \quad | \quad | \quad | \\ \text{তিন} \quad \text{তাক} \quad \text{দিন} \quad \text{ধা} \quad \text{ধা।} \end{array}$$

উপরিলিখিত বিষয়গুলি হইতে তালের সংজ্ঞা তিন প্রকার দেখিতে পাইতেছি। যথা—পোস্তা, পোস্তা ও পশ্চো। ইহার মধ্যে কোনটা শুদ্ধ তাহা সঠিক বলা যায় না। পোস্তা শব্দটি পারস্য বটে। কিন্তু পারস্য দেশে এরূপ নামের এবং এই পরিচয়ের কোন তাল থাকি বিষয়ে

আমি অতাপিও অবগত হইতে পারি নাই। পোস্তা শব্দ পোস্তর অপভ্রংশ হইতে পারে। নচেৎ পোস্তার কোন প্রামাণিকতা খুঁজিয়া পাইতেছি না। পশ্তুতো শব্দটিও আফ্গানী ভাষা পশ্তু শব্দের অপভ্রংশ বলিয়া মনে হয়, অথবা তালের নামই প্রকৃত পশ্তু হইবে।

তাল ফাঁক সম্বন্ধে দেখা যায় যে বঙ্গদেশে এই তালে অনেকে ফাঁকের অস্তিত্ব স্বীকার করিয়াছেন। আঘাত সম্বন্ধেও অধিকাংশ গ্রন্থকার দুইটি বলিয়াছেন। হয়ত বা তাঁহারা ফাঁকের অস্তিত্বের আবশ্যকতা মনে করেন নাই, অথবা পরম্পরাগত। এ অবস্থায় অর্থাৎ সমষ্টির আলোচনার ফলে পোস্ত বা পশ্তু তালকে দুই তাল এক ফাঁকযুক্ত বলিলে অজ্ঞায় করা হইবে বলিয়া মনে হয় না।

এই তালের মাত্রা সংখ্যা ৫ হউক বা ৭ হউক, দুইটিই অযুগ্ম। দুই তাল এক ফাঁক উভয় প্রকার মাত্রা সমষ্টিতেই বসান যায়। কিন্তু ৫-এ বসাইলে অশ্রাব্য হইবে। ৭-এ বসাইলে নিঃসন্দেহে শ্রবণীয় হইবে। এই যুক্তিতে এবং প্রধান প্রধান তালজ্ঞদের মতামতানুযায়ী ৭ মাত্রায় নির্দেশ করাই সঙ্গত বিবেচনা করি।

অতএব ইহা গৃহীত হউক যে ‘পোস্ত’ বা ‘পশ্তু’ তাল ৭ মাত্রা দুই তাল ও ১ ফাঁকযুক্ত, ইহার ফাঁকে সম। প্রসিদ্ধ ঠেকা যথা :—

+
0
|| | || | |
তিন তাক ধিন ধা গে।

এই রূপের সহিত রূপক তালের কোন পার্থক্য দেখা যায় না।

১৩৪৩ সালের কার্তিক মাসের ‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’য় আমার লিখিত রূপক তাল সম্বন্ধীয় প্রবন্ধের সহিত এই প্রবন্ধ পঠিতব্য। তবে ইহাতে আর একটু নূতনের সংযোগ আছে, দেখুন—

কর্ণাটীয় রূপক আমাদের আলোচিত রূপকের সদৃশ নহে, কিন্তু ত্রিপুট তাল যখন তিস্র জাতি প্রাপ্ত হয় তখন উহা $৩ + ২ + ২ = ৭$ মাত্রা বিশিষ্ট হইয়া থাকে।

অতএব আপনারা আমার পূর্ব প্রকাশিত রূপক তালের প্রবন্ধের সহিত যোজনা করিয়া অবগত হইবেন যে পোস্ত বা পশ্তু তাল, রূপক এবং তিস্র জাতিগত ত্রিপুট তাল যাহা টাইতাল নামে অভিহিত তাহা পরম্পর ভেদ বর্জিত।

প্রশ্ন

“ছোট সবারী” নামে কোন তাল থাকিলে ‘সঙ্গীত বিজ্ঞানের’ পৃষ্ঠে ঠেকা, তাল ও মাত্রা সহ মুদ্রিত করিয়া বাধিত করিবেন। ইহার কোন নামান্তর থাকিলে তাহাও জানিতে ইচ্ছা করি। ইতি—

লেখক

গান

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়

জাগি আধারে একা—নিশীথ রাতি,
কোথা রয়েছে দূরে জীবন সাথী ?
তারি মিলন ভরে,
মোর নয়ন ঝরে ;
হেরি আধার নভে তারকা ভাতি।

বন-কুম্ভমরাশি সুরভি ভারে,
তারি বারতা আনে আমারি দ্বারে।
তারি চরণ ধ্বনি,
যেন সহসা শুনি ;
ওঠে হৃদয় কাই পুলকে মাতি’।

স্বরলিপি

(ভজন)

মিশ্র—দাদ্রা

(প্রভু) এসেছ আমার প্রাণে,	মম আঁধার দেউল ছিল যে শূন্য,
অশ্রু সজল মিনতি নিহিত	তব চরণের পরশ লভিয়া
এসেছ নীরব গানে।	হয়েছে আজিকে পূর্ণ।
তাই দীপশিখা পুনঃ জ্বলি' ওঠে,	পুলকে আকুল নয়নের ভাষা
হৃদি-শতদল মুকুলিয়া ফোটে,	মিটেছে প্রাণের সকল পিয়াসা,
বেদনা আমার চায় লুটাইতে	দেবতা আমার এসেছ দুয়ারে
তোমার চরণ পানে।	বেদনার অবসানে।*

কথা—শ্রী বিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

সুর—শ্রী বীরেন্দ্রকুমার ভট্টাচার্য্য

স্বরলিপি—কুমারী রেখা চট্টোপাধ্যায়

সা -রা জা -মা -া -া -সা
প্র ০ ভু ০ ০ ০ ০

II সা সমা মপা | মা -জা রসা I সরা -সা -সা | -া -া -া I
এ সে ০ ছ ০ | আ মা র ০ প্রা ০ ০ বে ০ | ০ ০ ০

সা -জা জা | জা মজা -রসা I সা সা রজা | সরা সা -গা I
অ ০ অ | স জ ০ ০ ল মি ন তি ০ | নি ০ হি ত

গা -গসা মজা | জা -মা মপা I গনা গমা -মা | -জা -রা -সা II
এ সে ০ ছ ০ | নী র ব ০ গা ০ নে ০ ০ | ০ ০ ০

* এই গানটি স্বরলিপিকারিণী কর্তৃক মেগাফোন রেকর্ডে গীত হইয়াছে।

—রচয়িতা

II জা মা ধা | ধা ধা ধণা I গা গা স'গস গা | ধণা গা গা I
তা ই দী | প শি খা ০ পু ন জ ০০০ লি ০ ও ঠে

মা মধা ধা | গা ধণস' -খা'স'গা I গা -দা পা | পদা পা -মা I
হ দি ০ শ | ত দ ০০ ০ ০ ল মু কু লি | য়া ০ ফো টে

জা জুপা পা | পা দপা -দা I পদা -পমা মজা | জা -পা -গমা I
বে দ ০ না | আ মা ০ বু চা ০ ০ য় লু ০ টা ই তে ০

সা সজা জুমা | মজা জুপা মা I জুরা -সরা -জা | জা -রা -সা I
তো মা ০ রি ০ | চা ০ র ০ গ পা ০ ০০ ০ নে ০ ০

রা রজা সরা | সা -গা গা I সরা -জমা -সা | সরা -সরা -রা I
এ সে ০ ছ ০ | আ মা র প্রা ০ ০০ ০ গে ০ ০০ ০

জা মগা -মা | -া -া -া I
প্র হু ০ ০ ০ ০ ০ ০

গা গা II গ'সা সমা মজা | জা -রা -সা I সরজা গ'সা সা | সা -া সরা I
ম ম আ ০ ধা ০ র ০ | দে উ ল ছি ০ ০ ল ০ যে শূ ০ ক্র ০

-সা -জা -া | -া -া -া I জা মা মা | মা মা -মপা I
০ ০ ০ ০ ০ ০ ত ব চ র গে ০ বু

জমা মা-জা | জা রা-সা । সা-জা-খা | -সা গা গসা ।
প ০ র শ ল ভি যা হো য়ে ছে আ জি কে ০

धा॒ -गा॑ -गा॑ | -ा॑ -ा॑ -ा॑ II
 प्र॒ ० ० ०

॥ ॐ মা মা | ধা ধা -ধা | না না সসনা | বনা না না |
পু ল কে | আ কু ল ন স নে ০০০ | ০বু ভা ষা

মা মধা ধা | না ধনর্মা -ধা'র্মা I না -দা দা | পা -মা মা I
 মি টে ০ ছে | প্রা পে ০ ০ ০ বু স ক ল | পি য়া সা

জা	জগা	পা	পা	দগা	-দা	I	পদা	পমা	মজা	জা-পা	মসা	I		
দে	ব	০	তা	আ	মা	০	ব	এ	০	সে	০	হু	রা	০

সা সজ্ঞা জ্ঞা | -মা -জ্ঞপা মা । জ্ঞরা -সরা -জ্ঞা | জ্ঞা -রা -সা ।
 বে ৮০ না বু অ০ ব সা০ ০০ ০ নে ০ ০

রা	রজা	সরা	স	গ	গ	I	সরা	জমা	সা	সরা	সরা	রা	I
এ	সে	০	ছ	০	আ	মা	০	০	০	০	০	০	০

ଜା	ମଗା	-ମା		-ୀ	-ୀ	-ୀ	II
ଏ	ହୃ	ଠ		ଠ	ଠ	ଠ	

স্বরলিপি

ভূপালী-ত্রিতাল (মধ্যলয়)

ঝাঁ ঝাঁ মন্দররা মোরা বাজে ঘর

শুননে সব অব আয়ি ।

গারত সদারঙ্গ মধুরকী তান

রস ভরি বাতিয়া করণে সব আয়ি ।

ରଚନା—ସଦାବିଜ୍ଞ ।

স্বর শিক্ষক—ভারত প্রসিদ্ধ বীণ্কার মহম্মদ দবীর খাঁ সাহেব (বন্সু খাঁ)

স্বরলিপি—শ্রীশৈলেশকুমার দত্তগুপ্ত

০ সা-সাঁ -সঁধা-পা | গা রা সা গরা ।। পা -গা -া গরা | পা -া -া -গা |
 বাঁ ০ বাঁ ০ মন | দ রো বা মো ০ রা ০ ০ বা ০ | ছে ০ ০ ০ ০ |
 ০ গা -া রা সা | সা -ধা সা রগা । রা -গা গা পা | গা -া -রা সা |
 ঘ ০ ০ র | শু ন নে স ০ ব ০ অ ব | আ ০ ০ দ্বি |
 ১। + পা -গা গা পা | সাঁ -ধা ধা সাঁ | সাঁ সাঁ রা সঁধা | ধা -সাঁ -া সাঁ ।
 গা ০ ব ত | স দা র দ্ব | ম ধু র কাঁ ০ | তা ০ ০ ন |
 + পা ধা সঁরা গা | বঁগাঁ গঁরা সাঁ -া | সাঁ -ধা পা -গা | গা পা গা -রা ।
 র স ভ ০ রি | বা তি যা ০ | ক র গে ০ | স ব আ ০ |
 + -সরা -গপা -ধসাঁ -রঁগাঁ | -রঁসাঁ -ধপা -গা রসা |
 ০০ ০০ ০০ ০০ | ০০ ০০ ০ ০ রি ০ |

আস্থায়ীর আলাপ ও তান

२। सा^० - धा^१ सा^१ - धा^१ । प्वा^२ - ण^३ - ण^३ - ण^३ । सा^० - धा^१ सा^१ - ण^३ - ण^३ - ण^३ - ण^३ ।
सा^० प्वा^२ धा^१ सा^१ । व्वा^२ - ण^३ - ण^३ - ण^३ । गा^० - व्वा^२ - ण^३ - ण^३ । गा^० - व्वा^२ सा^१ - ण^३ ।

- ২। গা রা -১ গা | রা -১ -১ | পা -১ -১ -১ | পা ধা পা -১ I
- গা -রা গা -রা | সা -১ -১ -১ I
- ৩। প্ধা সরা গা -১ | পা -১ -১ -১ | গা রা সা -১ I সরা গ, সা রগা রসা |
- সা -ধা সা -১ |
- ৪। গা -১ গা -১ I রা গা -১ -১ | গরা সধা সরা গা | -১ -১ -১ -১, |
- রা -১ সা -১, I পা -১ -গা -১ | গা রা সা -১ | সরা গপা ধসা ধপা |
- গরা গরা সধা সধা I প্ধা সরা গা | -১ গা রা সা |
- ৫। সরা গরা গপা ধপা | স'সা ধপা গরা সা I
- ৬। স'সা ধপা স'সা ধপা I স'সা ধপা গপা গপা | গপা গরা সা -১ I
- ৭। পধা স'রা গ'রা স'ধা | পধা পগা রগা রসা |
- অন্তরার তান
- ৮। পধা স'রা গ'রা স'ধা | পধা স'ধা পধা স' |
- ৯। স'সা ধপা স'সা ধপা, | পধা স'রা গ'রা গ'রা | স' -১, স'গা র'গা |
- স'সা ধপা গপা গরা, | ধধা পা গপা গরা | সধা সরা গরা গপা | স' ধপা গরা গা |
- ১০। সরা সগা সপা গা | সরা গপা গপা গা | পপা ধপা গপা গা |
- পধা পধা পা -গা | গরা -১ গরা -১, | পা -১ পা -১, | গা রা সা -১ I

রাগ বিবোধ

(পূর্বাত্তরতি)

শ্রীবজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

অথ মধ্যমেল বীণা লক্ষ্যতে ইতবাত্র চতস্রযুক্তীষু ।

মোটকতন্ত্রীষু জ্যেষ্ঠা তাদ্যাত্মমল্লগা ॥ ৭৪

মল্ল স যুতা দ্বিতীয়া তৃতীয়িকা মল্ল পঞ্চমং দধতী ।

তুর্থা স মধ্য যড়জ্ঞা তিস্রঃ শ্রুতয়ন্তু পাশ্বস্থাঃ ॥ ৭৫

বঙ্গানুবাদ—অতঃপর মধ্যমেল বীণানামক আর এক প্রকার বীণার লক্ষণ বলা যাইতেছে। এই বীণায় মেলের উক্ততন্ত্রী থাকে চারিটি, তন্মধ্যে প্রথম তন্ত্রীটি অমূল্য পঞ্চম স্বরের। দ্বিতীয় তন্ত্রীটিতে মল্ল-যড়জ্ঞ অভিযুক্ত হয়। তৃতীয় তন্ত্রীতে মল্ল-পঞ্চম ও চতুর্থ তন্ত্রীতে মধ্য-যড়জ্ঞ অভিযুক্ত হইয়া থাকে। আর তিনটি শ্রুতি (বীণাদণ্ডের পাশ্বস্থিত তিনটি তন্ত্রীকে শ্রুতি বলা হয়—২০ শ্লোক দ্রষ্টব্য) পাশ্বদেশে সংযোজিত হয়। ৭৪--৭৫

মল্ল স মল্ল প মধ্য স যুক্তাঃ ক্রমতঃ স্বর স্থিতিঃ সৈব ।

সারী যড়জ্ঞ তেষু প্রামাণ্যং পূর্ববৎ কিস্তু ॥ ৭৬

ইতঃপূর্বে ২০ শ্লোকে শুদ্ধমেল বীণাদণ্ডের পার্শ্বে তিনটি তন্ত্রী স্থাপনা ও তাহাতে মল্ল যড়জ্ঞ মল্ল পঞ্চম ও মধ্য যড়জ্ঞ এই তিনটি স্বর স্থাপনার বিষয় বলা হইয়াছে। মধ্যমেল বীণাদণ্ডের পার্শ্বে সেইরূপে তিনটি তন্ত্রী স্থাপন ও তাহাতে পূর্বোক্ত তিনটি স্বর (মল্ল স, মল্ল প ও মধ্য স) স্থাপন করিতে হইবে। ছয়টি সারী স্থাপন ও তাহাতে স্বর স্থাপনা ও শুদ্ধমেল বীণার নিয়মে এই বীণায়ও করিতে হইবে। এইরূপে স্থাপিত স্বর-সমূহের প্রামাণ্য পরীক্ষাও পূর্বোক্ত নিয়মেই করিতে হইবে ॥ ৭৬

পঞ্চম তন্ত্রীজ সরী তৎ প্রযোজ্যো পুনঃ সতন্ত্রো ধ্বং ।

তৎ সংখ্যাশ্চ ন সার্যোহতিতারগাঃ পরমতে শিষ্টা ॥ ৭৭

বঙ্গানুবাদঃ—কিন্তু অমূল্য-পঞ্চম ও মল্ল-পঞ্চম এই দুইটি স্বরের দুইটি তন্ত্রী হইতে যে মল্ল-যড়জ্ঞ ও ঋষভ

অভিব্যক্ত হয়, তাহা প্রয়োগকালে বর্জন করিবে। কারণ মল্ল ও মধ্য এই দুই প্রকার দুইটি যড়জ্ঞের নিজের যে তন্ত্রীদ্বয় আছে তাহা হইতেই এই দুইটি (মল্ল-যড়জ্ঞ ও ঋষভ এবং মধ্য-যড়জ্ঞ ও ঋষভ) স্বর অভিযুক্ত হইয়া থাকে। প্রয়োগকালে এই দুইটি স্বর ঐ তন্ত্রীদ্বয় হইতে অভিযুক্ত করিয়া প্রয়োগ করিবে। এই বীণাতে সারীর সংখ্যাও পূর্ব বীণা অপেক্ষা অল্প। মতান্তরে অবশিষ্ট সারীগুলি অতি তারস্বর প্রয়োগের জন্য ব্যবহৃত হয়। ৭৭

ইয়মপি স যুতান্নমতে পঞ্চমতন্ত্রীষু পূর্বা চ্ছেষম্ ।

ত্যাঙ্গো মল্ল সতন্ত্রাঃ শুদ্ধ ম যুহু পৌ স তন্ত্রাঃ যৎ ॥ ৭৮

মতান্তরে মধ্যমেল বীণায় স্বর স্থাপনে কিঞ্চিৎ বৈশিষ্ট্য আছে, তাহা বলা যাইতেছে—গ্রন্থকারের স্বীয় মতে মেলস্থিত প্রথম ও তৃতীয় তন্ত্রীতে অমূল্য দুইটি পঞ্চম স্বর বলা হইয়াছে, মতান্তরে এই দুইটি পঞ্চম স্বরের স্থানে দুইটি অমূল্য মধ্যস্বরও স্থাপিত হইয়া থাকে। বীণাদণ্ডের পার্শ্বস্থিত যে শ্রুতিতন্ত্রী স্থাপিত হইয়াছে মতান্তরে তথায়ও পঞ্চম স্বর স্থানে মধ্যম স্বর স্থাপিত হইয়া থাকে। মতান্তরে মধ্যমেলার অগ্ন্যাঙ্ক লক্ষণ সমান। মল্ল-যড়জ্ঞের তন্ত্রী হইতে যে শুদ্ধ মধ্যম ও যুহু পঞ্চম অভিযুক্ত হয় তাহা প্রয়োগকালে বর্জন করিবে। মল্ল-মধ্যমের তৃতীয় তন্ত্রীতে যে শুদ্ধ মধ্যম ও যুহু পঞ্চম উদ্ভব হয়, তাহাই প্রয়োগকালে ব্যবহার করিতে হইবে। ৭৮

পূর্বা স্থিত্য স্তন্ত্রীণিনাত্র তন্ত্রাস্ত মধ্যযড়জ্ঞা ।

ত্রি স্থান স্বরসিদ্ধে স্থাপ্যন্তে সারিকাঃ কৈশ্চিৎ ॥ ৭৯

অতিতার পঞ্চমা দাব্যমে পার্শ্বে শ্রুতিস্তমল্লসযুক্তা ।

দক্ষিণপার্শ্বে মধ্যসতার সমুত্তে শ্রুতীবাশ্রমা । ৮০

এতদভিন্ন আরও একমত আছে তাহাতে মধ্যমেল বীণাতে চারিটি তন্ত্রী থাকে। এইরূপ মধ্যমেল বীণায়

অন্তরা

১. ^১ক্কা গা ধা মা I ⁺গা -^১গা গা ^৩ক্কা -^৩ধা না -^০মা ^০মা না -^০ধা ^০মা |
স্ব প ন মে জ ০ জ গ ঙ ০ লি ০ অ দা ০ র

১. ^১-^১মা ^১মা -^১মা I ⁺মা -^১না -^১না ^৩-^৩ধা না -^৩ধা না ^০ক্কা -^০ধা -^০গা -^০ক্কা |
০ ধ মি ল বে ০ ০ কো ০ নো ০ রী য ০ ০ ০

১. ^১-^১গা -^১না -^১ধা মা I ⁺ধা না ^৩ধা না ^৩-^৩ধা গা -^৩ধা ^০ক্কা -^০ধা -^০গা -^০ধা |
০ ০ ০ য় প ক ড না ০ স থি ০ ০ ০ ০ ০

১. ^১-^১ধা ^১ক্কা ধা I ⁺গা ^৩ক্কা গা ধা ^৩না -^৩ধা -^৩গা -^৩না -^০ধা -^০ধা ^০মা -^০ধা |
০ ০ প ল উ থ ড গ ঙ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

তান

১. ^১ক্কা গা ধা মা I ⁺মা -^১না -^১না ^৩ক্কা ^৩ক্কা ^৩ধা ^৩ধা ^০মা ^০নধা ^০ক্কা ^০ক্কা ^০ধা ^০ধা |
স্ব প ন মে আ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

২. ^১ক্কা গা ধা মা I ⁺মা -^১না -^১না ^৩না ^৩ক্কা ^৩ধা ^৩ধা ^০ধা ^০না ^০ধা ^০ক্কা ^০ধা ^০ধা |
স্ব প ন মে আ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

৩. ^১ক্কা গা ধা মা I ⁺মা -^১না -^১না ^৩না ^৩ক্কা ^৩ক্কা ^৩ধা ^০ক্কা ^০ধা ^০ধা ^০ধা ^০ধা |
স্ব প ন মে আ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

১. ^১ধনা ^১ধা ^১ধা ^১ধা I ⁺না ^৩না ^৩ধা ^৩ধা ^০ক্কা ^০ধা ^০ধা ^০ধা ^০ধা ^০ধা ^০ধা |
০ ০

৪। $\overset{১}{ক্কা}$ $\overset{+}{গা}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{০}{সা}$ I $\overset{+}{সা}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{৩}{া}$ | $\overset{৩}{ক্কা}$ $\overset{৩}{ক্কা}$ $\overset{০}{ধাধা}$ $\overset{০}{সা}$ | $\overset{০}{নধা}$ $\overset{০}{নধা}$ $\overset{০}{ক্কাধা}$ $\overset{০}{গা}$ |
 স্ব প ন মে আ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

$\overset{১}{ক্কা}$ $\overset{+}{গ্কা}$ $\overset{৩}{গ্ধা}$ $\overset{০}{সা}$ | $\overset{৩}{গর্গা}$ $\overset{৩}{ধর্গা}$ $\overset{৩}{ধর্না}$ $\overset{৩}{ধক্কা}$ | $\overset{৩}{ধনা}$ $\overset{৩}{ধর্না}$ $\overset{৩}{ধধা}$ $\overset{৩}{ক্কা}$ | $\overset{৩}{গ্কা}$ $\overset{৩}{ধক্কা}$ $\overset{৩}{গ্ধা}$ $\overset{৩}{সা}$ |
 ০

৫। $\overset{১}{ক্কা}$ $\overset{+}{গা}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{০}{সা}$ | $\overset{+}{সা}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{৩}{া}$ | $\overset{৩}{গর্গা}$ $\overset{৩}{কর্গা}$ $\overset{৩}{গর্ধা}$ $\overset{৩}{নধা}$ | $\overset{৩}{গা}$ $\overset{৩}{ক্কা}$ $\overset{৩}{গ্ধা}$ $\overset{৩}{সা}$ |
 স্ব প ন মে আ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

আলাপ

কল্যাণ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

৩। $\overset{১}{না}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{না}$ $\overset{০}{সা}$ $\overset{৩}{না}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{না}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{পা}$ - $\overset{১}{া}$ $\overset{৩}{ধা}$
 ০ ০ স্ব ০ নে ০ হু ম ০ নে ০ তে

$\overset{৩}{পা}$ $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{১}{া}$ $\overset{৩}{রা}$ $\overset{৩}{গা}$ $\overset{৩}{পা}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{না}$ $\overset{৩}{সা}$ $\overset{৩}{ধা}$ $\overset{৩}{না}$ $\overset{৩}{সা}$
 নে হু ০ নে ০ স্ব ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

$\overset{৩}{সা}$ - $\overset{১}{া}$ $\overset{৩}{নমনা}$ $\overset{৩}{রা}$ $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{১}{া}$ $\overset{৩}{গা}$ $\overset{৩}{া}$ $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{১}{পা}$ $\overset{৩}{রা}$ $\overset{৩}{গা}$
 নে ০ ০তে ০ নে হু ম নে ০ ০ ০ স্ব ০

- $\overset{৩}{পা}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{৩}{পা}$ - $\overset{১}{া}$ $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{৩}{পা}$ - $\overset{১}{া}$ - $\overset{৩}{ক্কাপা}$ $\overset{৩}{ক্কাপা}$ $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{১}{া}$
 ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

$\overset{৩}{গরা}$ $\overset{৩}{গরা}$ - $\overset{৩}{গা}$ - $\overset{৩}{রা}$ $\overset{৩}{সা}$ |
 তে ০ হু ০ ০ নে

৪। সন্স রা গা -া -পা -গা -পা -া কপা -া গা গরা
নে ০ ০ ঋ হ্র ম্ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ নে ০

গরা গরা -গরা না -সা সা না ন্থা -ধা না -া -ধা
তে ০ হ্রম ০ ০ নে ০ ঋ নে নে ০ ০ হ্র ম্ ০

-া -পা পা -া পা ধা ধসা -া -না -রা -গা গপা
০ ০ না ০ তে নে হ্র ম্ ০ ০ ০ ০ নে ০

-গা পা পা -া -কপা -কপগা গা -া -রা রা গবা -গা
০ ০ ঋ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ তে হ্রম্ ০

-া -রা -া সা -া I
০ ০ ম্ নে ০

৫। গা গা রা সন্স না ধা না রা গা রা সা সা
তা হ্রম্ নে ঋ ০ ০ সে হ্রম্ ০ ০ ০ ০ ০ নে তা

নসা ধা না সা ন্থা না ধা পা পা ধা না সা
নে ০ ০ ০ ০ নে ০ হ্র ০ ম্ ০ ০ ০ হ্র ম্

-ধা -না -পা -ধা -না -সা -া সা সা -না -রা -া
০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ নে তা ০ ০ ০

গা রা গা -া গা -গা -গা রগা -রগা -পা গা -পা
নে নে হ্র ম্ নে ০ ০ ঋ ০ ০ ০ ০ ০

কপা কধা -া -পা পা -গা গা -রা রা গরা -গা রা
ই ০ ০ ০ ০ নে ০ হ্র ম্ নে ঋ ০ ০ ০

-া সা I
০ নে

ক্রমণ:

অনাহত নাদ

স্বর্গত আচার্য্য ক্ষিতীন্দ্রনাথ ঠাকুর

ভারতের সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ অনাহত নাদের মহিমা শতমুখে কীর্তন করিয়াছেন, ইহা সঙ্গীতজ্ঞ অনেকেই অবগত আছেন। বলিতে কি, তাঁহারা অনাহত নাদকেই সকল সঙ্গীতের মূল ও অব্যবহির্ন, ভিত্তিরূপেই স্বীকার করিয়া থাকেন। ঝড় নাই, ঝঙ্কা নাই, মলয় বায়ু দক্ষিণ দিগন্ত হইতে শাস্তির স্রমঞ্জল বার্তা বহন করিয়া আনিতেছে; নদী কুলু কুলু ধ্বনিতে আপন মনে গান গাহিতে গাহিতে সাগর পানে বহিয়া চলিয়াছে—যতদূর দৃষ্টি যায়, কিছুই তো দৃষ্টিগোচর হয় না—ঐ একই নদী বহিয়া চলিয়াছে। শাস্তি যেন দিগ্‌দিগন্ত ছাইয়া নিজেই বিশ্রাম লাভ করিতেছে। সমস্ত চূপচাপ একটি শব্দও যেন কাণে আসিয়া পৌছিতেছে না। ঠিক কাণ পাতিয়া শুনিলে মনে হয়, এই গভীর শাস্তির মধ্যেও যেন পূর্ণ নিস্তরতা নাই। বাতাসের ঐ নিস্তর বার্তার মধ্যেও কি জানি কি এক সঙ্গীত যেন জাগিয়া উঠিতেছে; নদীর ঐ কুলু কুলু ধ্বনির ভিতর হইতেই কি এক অনাহত সঙ্গীত মুহূর্ত্ত কাণে আসিয়া বাজিতেছে। উহারই প্রতিধ্বনি এখন অন্তরে পরিস্ফুট হইয়া উঠিল, তখনই তাহা ব্যক্ত আকার ধারণ করিয়া মূর্ত্ত সঙ্গীতে পরিণত হইল। কোথায় কোন্ একটি চক্ষুর অগোচর ক্ষুদ্রাতিক্ষুদ্র পক্ষী স্ববিশ্তীর্ণ মূর্ত্ত গগনে উড়িতে উড়িতে একটি স্তম্ভর শীষ দিয়া প্রাণকে কি জানি কি এক ভাবে আকুল ব্যাকুল করিয়া তুলিল; সেই আকুলি ব্যাকুলির অনাহত নাদের ভিতর হইতে যে সঙ্গীত মূর্ত্ত আকারে ঝঙ্কত হইয়া উঠিল সে সঙ্গীতের অতুলস্পর্শ মাধুরীতে আমি নিজেই ডুবিয়া গেলাম—নিমেষের মধ্যে আত্মহারা হইয়া গেলাম—স্ববিশ্তীর্ণ গগনের পরতে পরতে আমার অজানতই আমি মিশিয়া অদৃশ্য হইয়া গেলাম, কোথায় কোন্ একটি

ক্ষুদ্রাতিক্ষুদ্র পতঙ্গ ঘাসের মধ্যে লাফালাফি করিল—শব্দ হইল কি হইল না, কিছুই বোঝা গেল না। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, সেই নিঃশব্দ শব্দের মধ্য হইতেও কি এক সঙ্গীতের ধ্বনি নীরবে আসিয়া আমার হৃদয়কে স্পর্শ করিল। এই প্রকারে দেখা যাইতেছে যে সেখানে গভীর শাস্তি বিরাজমান, মনে হয় সেখানে একটি শব্দও শোনা যাইতেছে না, সেখানেও যেন কি এক আশ্চর্য্য নীরব সঙ্গীত প্রকৃতির অন্তর হইতে উচ্ছ্বসিত হইয়া বাহির হয় এবং তাহার স্রোতঃ যেন মানব মনকে নবতর শ্রামলতায় সমুজ্জল করিয়া তুলিতে চায়। ইহাই হইল প্রকৃতির অন্তর্নিহিত সঙ্গীত এবং তাহারই প্রতিধ্বনি মানবের অন্তরে ঝঙ্কার দিয়া কত শত রাগরাগিণীর আকারে প্রকাশ পাইতেছে। এই কোলাহল কলরবে পরিপূর্ণ প্রকৃতির মনে যিনি স্রুগভীর শাস্তির আবির্ভাব প্রতিষ্ঠিত করিয়া দিয়াছেন, সেই শাস্তি সমুদ্রে অবগাহন করিয়া বিশুদ্ধ চিন্তা নাইলে প্রকৃতির অন্তর্নিহিত ঐ অনাহত নাদের স্রমধুর গীত শুনিবার সম্ভাবনা নাই। পর্ষত হইতে ছোট বড় শত নিব্বরিণী লাফালাফি করিতে করিতে কত ক্ষুদ্র বৃহৎ প্রস্তরখণ্ডের সহিত খেলা করিয়া আনন্দের গর্জন ধ্বনিতে সমস্ত পর্বতটীকে ও তাহার উপত্যকা ও অধিত্যকা সমস্তই এতই মুখরিত করিয়া তোলে যে, তাহার নিকটবর্ত্তী স্থানে অগ্নি কোন শব্দই শ্রুতিগোচর হয় না। কিন্তু শাস্তি-সমুদ্রে ডুবিয়া তাহা শুনিতে থাকিলে সেই মহাগর্জনের ভিতরেও কি যে স্রমধুর অনাহত-সঙ্গীত সমুখিত হইয়া চিত্ত-বীণায় ঝঙ্কার দিয়া ওঠে, তাহা যিনি শুনিয়াছেন, তদ্ব্যতীত অপর কাহারও হৃদয়ে তাহার মাধুরী উদ্ভাসিত করিয়! তোলা অসম্ভব। ছাগল, গরু, প্রভৃতি জীবজন্তু পর্বতের উপরে নীচে চড়িতে চড়িতে নিজ নিজ পথভ্রষ্ট শাবকগুলিকে

যখন কাতর কণ্ঠে ডাকিতে থাকে, তখন সেই কাতর ধ্বনিতে সমস্ত পর্বত যেন কাতর স্বরে ক্রন্দন করিতে থাকে। সেই কাতর ধ্বনি ভেদ করিয়া অনাহত নাদে যে ক্রন্দন গীত সমুৎপত্ত হয়, যে সেই গীত শুনিতে পায়, তাহার অশ্রু যে ধারণ করা সম্ভব হয় না—দুই গুণ বাহিয়া অশ্রুর খরশ্রোত নদী বহিতে থাকে। চিল, পারাবত প্রভৃতি পক্ষীগণ অরুণোদয়ে উড়িবার উচ্চোগ করিয়া তাহাদের পাখার ঝপ্‌ঝপ্‌ আওয়াজ করিতে থাকে এবং ক্ষণকাল পরে বাসা ছাড়িয়া সহসা নিঃশব্দে সুবিস্তৃত নীল আকাশে কোন্‌ দূর হইতে দূরান্তরে উড়িয়া যায়। গাংচিল, তাল চড়াই প্রভৃতি কত বিভিন্ন রকমের পাখী নদীর “পাড়ে” গর্ত করিয়া যে সকল বাসা বাঁধিয়াছে, সকল সময়ে তাহারা নানাবিধ ডাক ডাকিয়া ক্ষণে ক্ষণে সেই সমস্ত গর্তে ঢুকিতেছে, আর তাহা হইতে বাহির হইতেছে; নদীও যেন তাহাদের আনন্দ ধ্বনিতে যোগ দিবার জন্য তরতর বেগে ছুটিয়া চলিতেছে। ঐ সকল পাখীদের চীৎকার ধ্বনি ও তাহাদের অবিরাম প্রতিধ্বনি মিলিত হইয়া নিতাস্ত নির্জন স্থানকেও সহরের জায় কোলাহল কলরবে জাগ্রত করিয়া তোলে। খোগীপ্রবর অন্তরে দৃষ্টি স্থির রাখিলে এই সকল কোলাহল কলরবের মধ্যেও ভৈরবী রাগিণীর এক আশ্চর্য অনাহত সঙ্গীত শুনিতে পাইয়া আত্মহারা হইবেন নিঃসন্দেহ। আবার সন্ধ্যা সমাগমে, যখন রাখালেরা বাঁশী বাজাইতে বাজাইতে গো-মহিষদিগকে খোঁয়াড়ের অভিমুখে লইয়া চলে এবং পাখীরা যখন আপনাপন বাসায় গিয়া অশ্রুটস্বরে কুজন করিতে থাকে; ক্রমে যখন তাহাদের প্রতিধ্বনিও বিশ্রাম লাভের আশার ধীরে ধীরে নিস্তার জোড়ে আশ্রয় লাভ করিতে উত্তত হয়, তখন ধ্যানরত মুনির অন্তরে সে সমস্ত ভেদ করিয়া যে পূর্ববী প্রভৃতি রাগিণীর অনাহত সুর বাজিয়া উঠে; তাহার কি তুলনা আছে? সাগরের উত্তাল তরঙ্গ সমূহের গর্জনের ভিতর মনে হয় নটনারায়ণের অন্তর্নিহিত অনাহত

গীত অলুক্ষণ বাজিতে থাকে। এই অনাহত সঙ্গীত, কি দিবসের কোলাহলে, কি নিশীথের নিস্তব্ধতার মাঝে, সকলের নিকট সহজে ধরা দিতে চায় না। নিদাঘের সন্ধ্যাকালে দখিণে বাতাস যখন আশ্রয় মুকুলের গন্ধ বহন করিয়া নীরব আনন্দে উৎফুল্ল হইয়া উঠে; আবার শীতের সমাগমে যখন উত্তরের হিমসিক্ত বাতাসের তালে তালে উচ্চশির দেবদারু প্রভৃতি বৃক্ষগুলির পাতা মর্মর শব্দে ঝিঝি ঝিঝি করিয়া বাড়িতে থাকে, তখন সেই দখিণে বাতাসের মুহূ হিল্লোলে এবং সেই পত্র পতনের মর্মর শব্দে হৃদয় বীণার তারে যে কোন্‌ গুণী তাঁহার কোমল অঙ্গুলির স্পর্শে শতবিধ অনাহত সঙ্গীতের উৎস খুলিয়া দেন, তাহা কে প্রকাশ করিতে পারে—তাহা ব্যক্ত করিয়া গিয়া মন ফিরিয়া আসে, বাক্য নিজের অক্ষমতা বুঝিয়া নির্বাক হইয়া যায়। দিবানিশি যে সাধক একান্তমনে সেইগুলির দর্শন পাইতে চান এবং সেই অনাহত সঙ্গীত শুনিবার জন্য আকুল হইয়া উঠেন, একমাত্র তিনিই সেইগুলির দর্শন লাভ করেন এবং তাঁহার বস্তুত অনাহত সঙ্গীত শুনিয়া অব্যাহত শান্তি ও আনন্দ উপভোগ করেন। দুঃখের কটিকা তাঁহাকে আকুল করিতে পারে না; সুখের মন্দিরাও তাঁহাকে উন্মত্ত করিতে সক্ষম হয় না। বহিঃপ্রকৃতি তাঁহাকে যতই কেন আঘাত দিতে উত্তত হউক না, সেই সাধক অনাহত সঙ্গীতের স্রমধুর বংশী ধ্বনিতে আত্মহারা হইয়া অতলম্পর্শী শান্তি-সমুদ্রে অবস্থিতি করেন। অন্তরেও যখন সুখ বা দুঃখ তাঁহাকে বিচলিত করিতে উত্তত হয়, তখনও তিনি “অতি দীর্ঘ গম্ভীর, আপনি আপনি স্থির” থাকিয়া সেই শান্তি-সমুদ্রের কোটি চন্দ্র বিধৌত কাস্তি নিনিমেষ দৃষ্টিতে নিরীক্ষণ করিতে থাকেন, তাঁহার কোমল অঙ্গুলি দ্বারা স্পর্শ প্রসূত শতবিধ অনাহত সঙ্গীতের মধ্যে নিমগ্ন থাকিয়া সকল কর্ম পরিত্যাগ করেন—তিনি যে কোন কর্ম করেন, তাহা তাঁহাকে কোন প্রকারে স্পর্শ করিতে পারে না। শান্তি! শান্তি!! শান্তি।

THE BLUE BELLS OF SCOTLAND.

Moderate

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system includes fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 3, 1) and a 'Count 4' instruction. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *f*. The piece concludes with a repeat sign in the final system.

মিশ্র ভূগালী; কাওয়ালী *



* সঙ্গীতাচার্য ৬কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত হার্মোনিয়ম শিক্ষা হইতে উদ্ধৃত।

—

ভূপালী

শ্রীবিক্রমচন্দ্র দাস

পরিচয়—

সঙ্গীত গ্রন্থে ইহাকে মেঘ রাগের তৃতীয় ভাষ্যা বলিয়া উল্লিখিত হইয়াছে যথা, সঙ্গীত তরঙ্গে—

“দেশকার গুঞ্জরী ভূপালী স্ববদনী।

সোকাঠী মল্লারী টক—মেঘের রমণী ॥”

উক্ত মত, হনুমতানুযায়ী, আবার অগ্রত্ব এই হনুমতানুযায়ীই বলা হইয়াছে যে, ভূপালী হিন্দোল রাগের ভাষ্যা। ভরত মতে, ইহা রাগ মালকৌষের ভাষ্যা বলিয়া লিপিত হইয়াছে। কোন কোন মতে ইহাকে বাগ মালকৌষের পুত্রবধূ বলিয়া বর্ণনা করা হইয়াছে। ইহা গঠন সম্বন্ধে—

সঙ্গীত পারিজাত বলিয়াছেন, যে,—

ম নি বর্জ্যতু ভূপালী রিধৌ যত্র চ কোমলৌ।

গাঙ্কারোদগ্রাহ-সংযুক্তা রিচ্ছাসাগাংশ শোভিতা ॥ ৩৭৬

অর্থাৎ ইহার মধ্যম ও নিখাদ বজ্জিত, ইহার ঋষভ ও ধৈবৎ কোমল, গাঙ্কার স্বর উদগ্রাহ, ঋষভ ইহার ত্রাস স্বর ও গাঙ্কার অংশ স্বর। বর্তমান প্রচলিত ভূপালীর সহিত ইহার সামঞ্জস্য তেমন নাই অথচ ইহাই শাস্ত্রগত রূপ। কোমল ঋষভ ও ধৈবতের স্থানে বর্তমানে ব্যবহার হইতেছে শুদ্ধ ঋষভ ও শুদ্ধ ধৈবৎ।

সঙ্গীত তরঙ্গেও এক স্থানে উল্লেখ হইয়াছে যে ইহার ঋষভ ধৈবৎ কোমল, কিন্তু উক্ত গ্রন্থেই অগ্রত্ব ভূপালীর প্যান ও রূপ বর্ণনায় লিপিত হইয়াছে—

“ওড়ো কুলোন্তবা লক্ষণে কয়।

পঞ্চম নিখাদে বজ্জিত হয় ॥

অধবা কেবল নিখাদ হীন।

তাতে খাড়ো জ্ঞাতি কহে প্রাচীন ॥

নিশিতে এক পর পরেতে গায়।

মধ্যম রিখভে, তীয়র তায় ॥

খরজ সছাদী ধৈবৎ বাদী।

আর পাঁচ স্বর সবে অছাদী ॥”

বর্তমান প্রচলিত ভূপালী মত শাস্ত্রে “কোকিল” নামধেয় একটি রাগিনী পাওয়া যায়। বর্তমানে যে ভাবে ইহা প্রচলিত আছে এক্ষণে তাহাই উল্লেখ করিতেছি। ইহা কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ব, ঔড়ব রাগিনী। মধ্যম ও নিখাদ ইহাতে বজ্জিত। ইহা পূর্ণস্বাদী। গাহিবার সময় রাজি প্রথম প্রহর। গাঙ্কার স্বর বাদী এবং ধৈবৎ স্বর সছাদী। কোন-মতে বর্ষা এবং কোন মতে শীত ঋতুতে গেষ।

স্বরলিপি

ভূপালী-তেতালী

চতুরঙ্গ সব গুণী গাওয়ে
গাওয়ে বজাওয়ে জিমতা তানা নানা ।
সপ্ত সুর অণ্ডর তিন গ্রাম আদি
মুরত পাওএ শুধ বাণী আওঅত,
ধা ক্রান্না ধুম কেটে ধুম নাগে ধুম
ধাগে তেটে গদি ঘেনে ধা ॥

কথা—অস্ত্রাত

সুর—সঙ্গীতশিক্ষক শ্রীবঙ্কিমচন্দ্র দাস

স্বরলিপি—কুমারী আরতি সিংহ

আরোহী—স র গ প ধ ম

অবরোহী—স' ধ প গ র ম ।

স্তায়ী

০ স' স' ধা পা | ১ গা রগা সর রা । + পগা -১ -১ -১ | ৩ (সরা -গপা -ধস' -স' | ৩ গা -১ -১ -১ |
চ তু র জ স ব ০ গু ০ গী গা ০ ০ ০ | য়ে ০ ০ ০ ০ ০ | য়ে ০ ০ ০

০ সধ' -১ সা রা | ১ গা -পা পা -১ । রা -গা -গা গা | ৩ রা রা সা সা |
গা ০ য়ে বা জা ও য়ে ০ জি ০ ম তা তা না না না

অস্তর

০ গা -গা পা ধা | ১ স' -স' স' স' । + স' -১ -১ স' | ৩ স' স' স' স' |
স ০ প স্ রে ০ য়ো রি তি ০ ০ ন গ্রা ম আ দি

০ স' ধা -১ ধা ধা | ১ স' স' র' -র' । + স' র' গা গা র' স' | ৩ ধা ধা পা পা |
ম ০ ০ র ত পা ও এ ০ ৩ ০ ০ ধ বা গী আ ও অ ত

সী গ'গী গ'গী -১ ' র'রী র'রী স'সী ধধা I ধ'ধা র'রী স'ধা পধা | স'সী -১ -১ -১
ধা ক্রমা ধ্ম ০ কেটে ধ্ম নাগে ধ্ম ধাগে তেটে গদি ঘেনে ধা ০ ০ ০ ০

প'সী স'সী ধপা গগা | ধধা -১ -১ -১ I গ'ধা ধপা গগা ররা ' স'সী -১ -১ -১
ধাগে তেটে গদি ঘেনে ধা ০ ০ ০ ধাগে তেটে গদি ঘেনে ধা ০ ০ ০

তান

১। প'গা ধপা স'রী গ'রী | স'ধা প'গা র'গা স'রা I ধ'সা স'রা প'গা ধপা

স'ধা পধা প'গা র'গা I প'গা
গাও

২। স'রা গ'রা গ'রা গ'পা | ধ'পা স'ধা পধা সী | স'রী স'রী স'ধা পা |

গ'পা গ'রা গা স'রা I প'গা
গাও

৩। প'গা র'গা স'রা ধ'সা | গ'রা প'গা ধপা স'ধা | র'সী ধপা গ'রা স'রা I প'গা
গাও

৪। স'রা গ'রা গ'পা গ'ধা | প'ধা স'ধা পধা সী | স'রা স'ধা পধা প'গা I

র'গা র'সা ধ'সা গা | পা গ'ধা প'গা র'গা | সা স'ধা স'রা গ'রা |

স'ধা প'গা রা স'রা I প'গা
গাও

৫। সঁসঁ ধপা গলা ধা | পগা রগা সরা গা | পধা সঁরঁ গঁরঁ সঁ।

⁺ধপা ধা সঁ সরা | ^৩সঁধা পধা গপা ধা | ^০গপা গরা সা সঁধা |

^১পধা গপা গা সরা। ⁺পগা
গাও

আস্থারী—বাঁট তেহাই

৬। সা সঁ ধা পা | ^১গঁসঁ ধপা গরা সরা। ⁺পগা -া -া -া | গঁসঁ ধপা গরা সরা।
চ তু র জ চতু রজ সব গুণী গাও ০ ০ ০ চতু রজ সব গুণী

^০পগা -া -া -া | ^১গঁসঁ ধপা গরা সরা। ⁺পগা -া -া -া |
গাও ০ ০ ০ চতু রজ সব গুণী গাও ০ ০ ০

অস্তরার তান

১। ⁺পধা সঁরঁ গঁরঁ সঁধা | ^৩পধা সঁধা পধা গপা |

২। ⁺সঁরঁ গঁরঁ গঁরঁ সঁধা | ^৩সঁধা ধপা গরা সরা |

প্রাচীন বাংলা গান

মিশ্র বেহাগ—একতাল

স্বং হি পরব্রহ্ম পরমারাধ্য পরম কারণ ।
 স্বং হি কলি কলুষহারী, মুরারী মুরলীধারী,
 বনবিহারী হরি নিরঞ্জন ॥
 স্বং হি কালীয় মর্দন, হে জনার্দন জনপালন,
 যশোদা যশ বর্দ্ধন হে গোবর্দ্ধন ধারণ ॥
 হবে অচিরে কালে শচীর গর্ভজাত সন্তান,
 নদীয়া ধাম করিবে পুত পুতনা বিধাতন ॥
 চম্পক হেম গৌর অঙ্গে, শৌর কিরণ খেলিবে রঙ্গে,
 রাধা ভাব কাস্তি ঢাকিবে নাথিবে ভষণ ভূষণ ।
 কোপীন পরি ধরিবে দণ্ড, তাজিবে শ্রক চন্দন,
 ভুলিবে গাভি-বৎস পালন শ্রীবৎস-লাঞ্জন ॥
 শ্রীহরির নামে ছাড়িবে তান, গলাবে পাষণ ভুলাবে প্রাণ,
 আচণ্ডালে করিবে দান, প্রেম ভক্তি সিঞ্চন ।
 হাসাবে কাঁদাবে নাচাবে নাচিবে মাতাবে অখিল ভুবন,
 নাম হবে তাঁর শ্রীচৈতন্য পূর্ণ ব্রহ্ম সনাতন ॥
 এইত সময় গোলককাস্ত, কলির জীব সকলি ভ্রাস্ত,
 পাপী তাপী হীন অশাস্ত করেনা ধরম পালন ।
 শীঘ্র নাথ মরত ভূমে হও হে অবতারণ,
 শিখাও শীঘ্র দ্বিজ গোবিন্দে নাম ব্রহ্ম সাধন ॥

কথা—৩গোবিন্দচন্দ্র অধিকারী

স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত দুর্গাচরণ বিশ্বাস

মহাশয়ের ছাত্রী—কুমারী অসীমা মুখার্জী এম, এসসি

(ম, ক্ষ, গ, ন)

আস্থারী

II	০	না	-সা	সা	১	-১	পা	পা	২	মা	-১	মা	৩	মা	মা	গা	I
	স্বং	০	হি		০	প	র		৩	০	ক্ষ		প	র	মা		
	০	গা	-১	মা	১	মা	পা	মা	২	গা	-১	গা	৩	রসা	-নসা	-সা	I
	রা	০	খ্য		প	র	ম		৩	কা	০	র	৩	০০	০০	০	

০ পা -১ পা | ১ -১ পা পা | ২' পা পা পা | ৩ পা -১ পা ।
স্বঃ ০ হি | ০ ক লি | ক লু য | হা ০ রী

০ পা ধণা -স'ণা | ১ গধা -পমা মা | ২' মা মা -১ | ৩ গা -১ গা ।
মু রা ০ ০ ০ | রি ০ ০ ০ মু | র লৌ ০ | ধা ০ রী

০ গা গা গা | ১ মমা মপা মা | ২' গা -১ গা | ৩ রমা -ন'সা -সা ।।
ব ন বি | হারী হরি নি | র ০ ঞ | ন ০ ০ ০

১ম অন্তরা

II ০ {মা -পা পা | ১ না না না | ২' স' -১ স' | ৩ স' -১ -১ ।
স্বঃ ০ হি | কা লৌ য | য ০ দ্ধি | ন ০ ০

০ স' স' স' | ১ স' র' স' | ২' না -১ না | ৩ ধপা -কপা -পা ।
হে জনা দ্ধি | ন জ ন | পা ০ ল | ন ০ ০ ০

০ পা পা পধা | ১ -গস' গা ধা | ২' পা -মা গা | ৩ গা -১ -১ ।
য শো দা ০ | ০ ০ য শ | ব ০ দ্ধি | ন ০ ০

০ গা -১ মা | ১ মা পা মা | ২' গা -১ গা | ৩ রমা -ন'সা -সা ।।
হে ০ গো | ব দ্ধি ন | ধা ০ র | ৭ ০ ০ ০

২য় অন্তরা

০ মা	পা	পা	১ না	-১	সাঁ	২ সাঁ	সাঁ	সাঁ	৩ সাঁ	-১	সাঁ	I
হ	বে	অ	চী	০	বে	কা	লে	অ	চী	০	র	
০ সাঁ	-১	সাঁ	১ না	১	রাঁ	সাঁ	২ না	-১	না	৩ ধপা-কপা-পা	I	
গ	০	ভে	০	জা	ত	স	০	স্তা	ন	০	০	০
০ পা	পা	-পা	১ পধা-গসা-সা	২ ধা	পা	পা	৩ মা	-১	গা	I		
ন	দীয়া	০	ধা	০	০	ম	ক	রি	বে	পু	০	ত
০ গা	-১	মা	১ মা	-পা	মা	২ গা	-১	গা	৩ রসা-নসা-সা	II		
পু	০	ত	না	০	বি	ধা	০	ত	ন	০	০	০

সংগারী

০ সা	-পা	পা	১ পা	পা	পা	২ পা	পা	পা	৩ পা	-১	পা	I
চ	০	অ	ক	হে	ম	গো	উ	র	অ	০	দে	
০ পধা-গসা-সা	১ গা	ধা	পা	২ মা	মা	মা	৩ গা	-১	গা	I		
শো	০	০	র	কি	র	৭	পে	লি	বে	র	০	দে
০ মা	-১	মা	১ না	মা	মা	২ গা	-পা	মা	৩ গা	গা	গরা	I
রা	০	ধা	০	ভা	ব	কা	০	স্তি	টা	কি	বে	
০ রা	গা	গা	১ মা	পা	মা	২ গা	-১	গা	৩ রসা-নসা-সা	II		
মা	ধি	বে	ভ	ব	৭	ভু	০	ষ	৭	০	০	০

আভোগ

II	^০ মা -পা পা কো ০ . পী	^১ না না সী ন প রি	^২ সী সী সী ধ রি বে	^৩ সী -া সী I দ ০ ও
	^০ সী সী সী তা ছি বে	^১ -া রী সী ০ অ ক	^২ না -া না চ ০ ক্ষ	^৩ ধপা -জাপা -পা I ন০ ০০ ০
	^০ পা পা পা ভু লি বে	^১ পধা -গসী গা গা০ ০০ ভী	^২ ধা পা পা ব ২ স	^৩ মা মা গা I পা ল ন
	^০ গা -া মা ক্রী ০ ব	^১ পা মা -া ২ স ০	^২ গা -া গা লা ০ হু	^৩ রসা -নসা -গা II ন০ ০০ ০

২য় সঞ্চারী

II	^০ মা পা পা ক্রী হ রি	^১ পা পা পা বু না মে	^২ পা পা পা ছা ডি বে	^৩ পা -া পা I তা ০ ন
	^০ পা পা ধগসী গ লা বে০০	^১ গা ধা পা পা ধা ৭	^২ মা মা মা ভু লা বে	^৩ গা -া গা I প্রা ০ ৭
	^০ মা -া মা আ ০ চ	^১ -া মা মা ০ ওা লে	^২ গা পা মা ক রি বে	^৩ গা -া -গরা I দা ০ ০ন
	^০ রা -গা গা প্রো ০ ম	^১ মা -পা গা ভ ০ ক্রি	^২ গা -া গা দি ০ ঞ	^৩ রসা -নসা -া II ন০ ০০ ০

২য় আভোগ

II	^০ মা পা পা হা সা বে	^১ না না সা কা দা বে	^২ সী সী সী না চা বে	^৩ সী সী সী I না চি বে
	^০ সী সী সী মা তা বে	^১ সী রী সী অ থি ল	^২ না -ী না ভু ০ ব	^৩ ধপা-কপা-পা I ন ০ ০ ০
	^০ পা পা পা না ম হ	^১ পদা-গমা গা বে ০ ০ ০ তাঁর	^২ ধা পা -ী শ্রী চৈ ০	^৩ মা -ী গা I ত ০ ক
	^০ গা -ী মা পু ০ ব	^১ মা -পা মা ব ০ ক্ষ	^২ গা গা গা স না ত	^৩ রমা-নুমা-সা II ন ০ ০ ০

৩য় সঞ্চারী

II	^০ সা পা পা এ ই ত	^১ পা পা পা স ম য়	^২ পা পা পা গো ল ক	^৩ পা -ী পা I কা ০ শু
	^০ পদা-গমা-সী কলি ০ ০ ব	^১ গা -ধা পা জী ০ ব	^২ সী মা মা স ক লি	^৩ গা -ী গা I ভা ০ শু
	^০ মা -ী মা পা ০ পী	^১ -ী মা মা ০ তা পী	^২ গা পা মা হী ন অ	^৩ গা -ী গরা I শা ০ শু ০
	^০ রা গা গা ক রে না	^১ মা পা মা ধ র য	^২ পা -ী গা পা ০ ল	^৩ রমা-নুমা-সা II ন ০ ০ ০

৩য় আভোগ

II	^০ মা - পা পা	^১ না - াঁ সী	^২ সী সী সী	^৩ সী - াঁ সী ।
	কী ০ ব্র	না ০ থ	ম র ত	ভু ০ মে
	^০ সী সী সী	^১ াঁ রী সী	^২ না - াঁ না	^৩ ধপা - জাপা পা ।
	হ ও হে	০ অ ব	তা ০ র	ণ ০ ০ ০
	^০ পা পা পা	^১ পধা - ণসী ণা	^২ ধা পা পা	^৩ মা - াঁ গা ।
	শি থা ও	কী ০ ০ ০ ব্র	ছি জ গো	বি ০ ন্দে
	^০ গা - াঁ মা	^১ মা - পা মা	^২ গা - াঁ গা	^৩ রসা - ন্দা - সা ।। ।
	না ০ ম	ব্র ০ ক্ষ	সা ০ থ	ন ০ ০ ০

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)

ধামার

+				
৫৫৮।	ক্রাঅন্	ক্রেধা	তেটে	ক্রেধাক
				ক্রাঅদি
	+			
	ক্রেধেদি	ঘেনে	ক্রেধা	খুঁউন
				দীংতা
				ক্রেধা
	১			
	ঘেনে	ক্রেধেদি	ঘেনে	কতা
				ক্রেধা
				কড়ান
	২			+
	ক্রেধা	কড়ান	ক্রেধা	কড়ান
				ধাঃ
				১২৩৪৫
	ক্রেধা	কড়ান	ধা	ক্রেধা
				কড়ান
				ধা
				ক্রেধা
				কড়ান
				ধা

ধামার-আড়ি

+				
৫৫৯।	কতা	দীইনা	আক্রেধা	নাগেনে
				নাগেনে
	১			
	ক্রেধা	ঘেনে	ঘেনে	ধেকেটে
				ধান
				দিকেটে
	২			+
	খুঁদা	তাধা	নক	ক্রেধেটে
				ধাঃ
	খুঁদা	তাগধা	তাদানক	ক্রেধেটে
				ধা
				খুঁদা
	তাগ	ধা	তাদানক	ক্রেধেটে
				ধা

৫৬০। $\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{কং} \quad \text{ক্রেধেমে} \quad \text{ক্রেধেক} \quad \text{ধাতি} \quad \text{ধেনাক} \end{array}$

$\begin{array}{c} ১ \\ | \\ \text{দিঘেনে} \quad \text{থুন} \quad \text{তাধা} \quad \text{ধান} \quad \text{তেটে} \quad \text{ক্রেধেক} \end{array}$

$\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{নানা} \quad \text{তানে} \quad \text{তানে} \quad \text{ধেকেটে} \quad \text{ধা—:} \quad \text{তাগ} \\ \text{ধান} \quad \text{তেটে} \quad \text{ক্রেধেক} \quad \text{নানা} \quad \text{তানে} \quad \text{ধেকেটে} \quad \text{ধা} \\ \text{তাগ} \quad \text{ধান} \quad \text{তেটে} \quad \text{ক্রেধেক} \quad \text{নানা} \quad \text{তানে} \\ \text{ধেকেটে} \quad \text{ধা} \end{array}$

৫৬১। $\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{ক্রেধা} \quad \text{তেটে} \quad \text{ক্রেধা} \quad \text{ক্রেধা} \quad \text{নিধা} \quad \text{তাক্রেধা} \end{array}$

$\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{ক্রেধা} \quad \text{ক্রেধা} \quad \text{ক্রেধাক} \quad \text{ক্রান্তা} \quad \text{তেটেধা :} \quad \text{ক্রেধাক} \\ \text{ক্রান্তা} \quad \text{তেটেধা} \quad \text{ক্রান্তা} \quad \text{তেটেধা} \quad \text{ক্রান্তা} \\ \text{তেটেধা} \end{array}$

৫৬২। $\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{তাগদেং} \quad \text{তাক্রেধেং} \quad \text{ক্রেধেং} \quad \text{তাকেটে} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{তাকেটে} \quad \text{ধেকেটে} \quad \text{ঘেনাক} \quad \text{দিঘেনে} \quad \text{কদে} \quad \text{কতান} \end{array}$

$\begin{array}{c} | \\ \text{ধা} \quad \text{তাগ} \quad \text{তেটে} \quad \text{দিনা} \quad \text{কতেটে} \quad \text{কতাক} \quad \text{ধানে} \end{array}$

$\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{ক্রেধেকেটে} \quad \text{তাগতেটে} \quad \text{ধেকেটে} \quad \text{তাগ} \quad \text{ধড়ান} \\ \text{ধাকতা} \quad \text{তেটে} \quad \text{ধানক} \quad \text{তাগ} \quad \text{ধা :} \end{array}$

ধামার

৫৬৩। রাম ভজন কর নিজে সাধু গুরু ভজন কর লিজে
ভুগেক অন্ন পিয়ানে পানি দাতা হয় ত দিজে
মায়া ছোড় দয়া ছোড় ছোড় কুটুম কি আপ
রাম নগব বস্তি ছোড়কে বৃন্দাবন কর বাস।

পাড়াল

$\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{থন} \quad \text{ধড়ান} \quad \text{তাগ} \quad \text{যেগে} \quad \text{নাগে} \quad \text{দেন্তা} \\ ২ \\ | \\ \text{তাবেয়া} \quad \text{তা} \quad \text{দেংতা} \quad \text{তাদেং} \quad \text{দেংদেং} \quad \text{কতা} \end{array}$

$\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{দেং} \quad \text{তাগ} \quad \text{দেং} \quad \text{ধেএং} \quad \text{তকান্} \quad \text{দেং} \quad \text{দেং} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{দেং} \quad \text{কংথুন} \quad \text{দেংথুন} \quad \text{কতা} \quad \text{থুন} \quad \text{থুনথুন} \end{array}$

$\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{তাবেম্} \quad \text{তাআনে} \quad \text{কতাথুন} \quad \text{নান্তেটে} \quad \text{নান্} \quad \text{তেরে} \\ \text{ধেটেতাগ} \quad \text{না} \quad \text{তা} \quad \text{তা} \quad \text{দেংদেং} \quad \text{থুন} \quad \text{থুন} \end{array}$

$\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{নানা} \quad \text{ধা} \end{array}$

ক্রমশঃ

স্বরলিপি

বাহার—ত্রিতাল

ভজ রঘুবীর শ্যাম যুগল চরণা ।
 ইতহি অষোধ্যা নিশ্চল সরযু
 উত গোকুল যমুনা ।
 ইত কৌশল্যা গোধ খিলারে
 যশোদা হিলারে পলনা
 ইত উয়ো হি পর শিয়ে বিরাজে
 উত রাধা সঙ্গ রমণা ।

স্বরলিপি—প্রোঃ ত্রীযুক্ত আশুতোষ চট্টোপাধ্যায়ের ছাত্রী কুমারী মহামায়া মিত্র

স্থায়ী

ধা না | সী^৩ রা^৩ গা পা | মা^০ -মা^০ জ্ঞা^১ জ্ঞা^১ | মা^১ গা^১ ধা^১ -না^১ || সী^২ -সী^২
 ভ জ | র ঘু বী র | শ্রা^০ ০ ম যু | গ ল চ ০ গা ০

অন্তরা

জ্ঞা^০ মা গা ধা | না^১ -না^১ সী^১ -সী^১ | সী^২ -না^২ সী^২ রা^২ | গা^৩ সী^৩ গা^৩ -ধা^৩ |
 ই ত হি অ | যো ০ ধ্যা ০ নি ০ ঞ্চ ল | স র যু ০ |

না^০ সী^০ রা^১ রা^১ | রা^১ রা^১ সী^১ না^১ | গা^২ -ধা^২
 উ ত গো ০ হু ল য যু না ০

২য় অন্তরা

০ জ্ঞা মা গা -ধা | ১ না -না সী -সী I ২ সী -না সী রী | ৩ গা সী গা ধা |
ই ত কো ০ | শ ০ ল্যা ০ গো ০ ধ থি | লা ও য়ে ০ |

০ মী মী রী রী | ১ সী সী গা ধা | ২ গা -ধা
য শো দা হি | লা বে প ল না ০

৩য় অন্তরা

০ জ্ঞা মা গা ধা | ১ না না -সী সী I ২ সী -না সী রী | ৩ গা -সী গা -ধা |
ই ত উ য়ো | হি প ০ র শি ০ য়ে বি | রা ০ ছে ০ |

০ না সী মী মী | ১ রী রী সী না I ২ গা -ধা
উ ত রা ধা | স জ র মা না ০

প্রত্যেকটি তান সোমের ১ মাত্রা পর হইতে উঠিবে।

তান

১। সী না সী রী | ৩ নসী গধা গপা মপা | ০ গমা গা ধা সী | ১ যুগল চরণা

২। ধা না সী রী | ৩ নসী গপা মপা জমা | ০ পপা রা রা সা | ১ যুগল চরণা

৩। না সী মী মী | ৩ রসী নসী ধনা সঁরা | ০ সী গা পা মপা | ১ যুগল চরণা

৪। ধা না সী রী | ৩ নসী ধগা ধগা রঁরা | ০ সী গা পা মপা | ১ যুগল চরণা

৫। গা গা পা গা | পপা জমা পপা ররা | ০ সঁ নসী মমা জমা | ১ গা ধনা সী ধনা |

২ ধসী নসী রঁজঁ সী | ৩ নসী ধগা সঁরা সী | ০ মঁমঁ রঁসী না সা | ১ যুগল চরণা

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বানুস্মৃতি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

হারমোনিয়মের সমস্ত পর্দা অর্থাৎ প্রত্যেকটি স্বর প্রকৃত সুরে মিলান থাকে বলিয়াই হারমোনিয়মের আশুভাজ বা ধ্বনি এত মিষ্ট হয়। অতএব শিক্ষকগণ যদি শিক্ষার্থীগণকে হারমোনিয়মের রীতি অনুসারে শিক্ষণীয় প্রণালীগুলি শিক্ষাদান করেন, তাহাতে শিক্ষার্থীদের কণ্ঠ প্রথম অবস্থায় স্মৃষ্টি হইবে, সন্দেহ নাই। শিক্ষার্থীগণও হারমোনিয়ম সাহায্যে কিঞ্চিৎ শিক্ষাপ্রাপ্ত হইলে শিক্ষকের অনুপস্থিতিতেও হারমোনিয়মে স্বরসাধনা করিতে সমর্থ হইবেন। তানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্র লইয়া প্রথম অবস্থায় কণ্ঠসাধনা করিতে হইলে অনেক সময় পরমুখাপেক্ষী হইয়া থাকিতে হয়। তারপর তানপুরা যন্ত্রে সা রে গা মা প্রভৃতি সুরগুলি পৃথক পৃথক ভাবে বাহির হইতে পারে না বলিয়া হারমোনিয়ম সাহায্যে কণ্ঠসাধনা করাই প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে যুক্তিসঙ্গত।

হারমোনিয়ম যন্ত্রে ষাঁহারা স্বর সাধনাক রিবেন, তাঁহারা যাহাতে যন্ত্রের স্বরসমূহ কণ্ঠের সহিত প্রকৃত সুরে মিলাইয়া অভ্যাস করিতে পারেন, তৎপ্রতি তাঁহাদের বিশেষ লক্ষ্য রাখিতে হইবে। নচেৎ প্রথম অবস্থায় তাঁহাদের কণ্ঠ বিকৃত হইয়া পড়িলে তাহা সংশোধন সময় সাপেক্ষ এবং দুঃসাধ্যজনক হইবে।

কণ্ঠসাধনকালে আর একটি বিষয়ের প্রতি বিশেষ সতর্কতা অবলম্বন করিতে হইবে। ঠাণ্ডা লাগিয়াই হউক বা যে কোন কারণবশতঃই হউক, কণ্ঠের স্বর-ভঙ্গ বা স্বর-রুদ্ধ অবস্থায় কণ্ঠসাধন করা একেবারেই বন্ধ রাখিতে হইবে, এমন কি ঐ সময় অধিক কথা বলা পর্য্যন্তও কম করিতে হইবে। তারপর যতদিন পর্য্যন্ত কণ্ঠের

স্বর পরিষ্কার না হয় বা পূর্বাবস্থা প্রাপ্ত না হওয়া পর্য্যন্ত কণ্ঠসাধনা বন্ধ রাখিয়া কেবলমাত্র হারমোনিয়ম বাজাইয়া কণ্ঠসাধনার পূর্বোল্লিখিত প্রণালীগুলি অভ্যাস রাখিতে হইবে।

প্রকৃত পক্ষে আর একটি বিষয়ের অনুসন্ধান করিলে দেখা যায় যে কোন একটি আধেয় বস্তু যেমন আধার বস্তুর সংলগ্ন হইয়া আধেয় বস্তুর গুণধর্মের রূপান্তরিত হইয়া যায় অর্থাৎ আধেয় আধার সংলগ্ন হইয়া যেমন আধার বস্তুর গুণধর্ম প্রাপ্ত হইয়া যায় তদ্রূপ “বিজ্ঞাশিক্ষা” যে কোন বিষয়েরই হউক না কেন, তাহা প্রকৃত শিক্ষক ও শিক্ষণীয় বিষয় বা বস্তুর রীতিনীতি ও ধারানুযায়ী অগ্রসর হইয়া তদনুরূপ গুণধর্ম প্রাপ্ত হইয়া যে যাইবে তাহাতে আর বিন্দুমাত্র সংশয় থাকিতে পারে না। সুতরাং এ ক্ষেত্রে সঙ্গীত শিক্ষার প্রাক্কাল হইতে অর্থাৎ প্রথম কণ্ঠসাধন কাল হইতে উৎকৃষ্ট বাঁধা সুরবিশিষ্ট বাস্তব ও উপযুক্ত শিক্ষক এই উভয়বিধ বিষয়ের সাহায্য গ্রহণপূর্বক নিয়মিতভাবে কণ্ঠসাধন করিলে কণ্ঠ এই উভয়বিধ বিষয়ের সংগুণ প্রাপ্ত হইয়া স্মৃষ্টি ও মার্জিত হইয়া যাইবে।

এমতাবস্থায় কেহ যেন মনে করিয়া না বসেন যে আমি কেবলমাত্র হারমোনিয়ম যন্ত্রেরই পক্ষপাতী হইয়া তানপুরা বা এসুরাজ প্রভৃতি তারের যন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ পূর্বক কণ্ঠসাধন করিতে সম্পূর্ণ নিষেধ করিতেছি। অথবা ঐ সকল যন্ত্রের ব্যবহার কমাইয়া বা একেবারে উঠাইয়া দিবার জ্ঞান আপত্তি জানাইতেছি। বাস্তবিক দেখিতে হইবে যে, যে কোনও বিজ্ঞা শিক্ষাই হউক না

কেন বিদ্যারস্তুর অগ্রপশ্চাৎ বিবেচনাপূর্বক স্তম্ভ ও সুরল পথ অবলম্বন করাই শ্রেয়ঃ। সেইজন্য মনে হয় যে তানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্রের সহিত একেবারে সর্বপ্রথম শিক্ষার্থীদের কণ্ঠসাধনা করিতে না দেওয়াই ভাল; কেননা প্রথমতঃ তানপুরার সুর বাঁধা দৃষ্টে একটি গোলযোগ আছে। তারপর একবার সুর বাঁধা হইলে সেই সুর যে সর্বসময়ে ঠিক সুরেই বাঁধা থাকিবে তাহার এমন কিছু মানে নাই। অনেক সময়ে দেখা যায় যে যতই ভাল করিয়া সুর বাঁধা হউক না কেন, বা যতই ভাল করার ব্যবহার করা যাউক না কেন তারের Tension যখন ঠিক থাকে না বা বারম্বার অঙ্গুলির আঘাতজনিত টানের নিমিত্ত সেই বাঁধা সুরের যখন কিছুতেই ঠিক বাঁধা অবস্থায় থাকা সম্ভব হয় না; অর্থাৎ একেবারে প্রথম শিক্ষার্থীগণ যখন সা মা পা সা প্রভৃতি সুরের ওজন তাহার কণ্ঠে ভালরূপ আয়ত্তাধীন করিয়া লইতে সক্ষম হয় নাই, এমতাবস্থায় বারম্বারতানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্রের সুর বাঁধিয়া লইয়া কণ্ঠসাধনা করা বাহাদিগের পক্ষে কি উপায়ে সম্ভব হইতে পারে? তারপর কণ্ঠ সুর আয়ত্ত হইলেই যে তাহার তানপুরা প্রভৃতির সুর বাঁধিয়া লইয়া স্বাধীনভাবে রেওয়াজ করিতে পারিবে—এমন কিছু মানে নাই। তানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্রের সুর বাঁধার প্রথা বা নিয়ম প্রণালীগুলি জানা থাকা সত্ত্বেও দেখা যায় যে বহুদিনের অভ্যাসরত শিক্ষার্থীগণও অনেক সময় ভুল করিয়া বসেন বা ঠিক সুরে বাঁধিয়া লইতে সমর্থ হন না। এই ক্ষেত্রে প্রথম প্রথম নূতন শিক্ষার্থীদের তানপুরা প্রভৃতি তারের যন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ করিয়া কণ্ঠসাধনা করা কি প্রকৃত পক্ষে একটি বিড়ম্বনা বলিয়া মনে হয় না? আরও একটি বিশেষ অসুবিধা পরিলক্ষিত হয় এই যে, তানপুরা যন্ত্রে যে এক প্রকার ছো-আরী শব্দ বহিষ্কৃত

হয় তাহা প্রথম শিক্ষার্থীর কণ্ঠ-সাধনার পক্ষে বিশেষ ক্ষতিকর এবং কণ্ঠে একবার ছো-আরী ভাব আসিয়া পড়িলে তাহা কিছুতেই সংশোধন করা যাইবে না উপরন্তু কণ্ঠের অধিক উচ্চ পদ্বায় লইয়া যাওয়াও কণ্ঠসাধা হইয়া পড়িবে। বিচারপূর্বক অচ্যুতস্বাক্ষর করিলে দেখা যায় যে বরং এসরাজ, বেহালা ও সারঙ্গী প্রভৃতি ছড়ি ব্যবহারযুক্ত তারের যন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ করিলে অনেক বিষয়ের বিশেষ অসুবিধা থাকা সত্ত্বেও একপ্রকার চলিতে পারে; তথাপি ছড়ি ব্যবহারযুক্ত তারের যন্ত্রের ছড়ি টানা হেতু ফেস্ফেসানি আওয়াজ ও তার ব্যবহারজনিত এক প্রকার Metallic শব্দ উৎপন্ন হইয়া প্রথম শিক্ষার্থীদের কণ্ঠসাধনকালে অনেক সময়ে অসুবিধা পড়িতে হয়। কিন্তু হারমোনিয়মে ঐ সকল বিষয়ের কোন প্রকার গোলমাল নাই; তারপর হারমোনিয়মের সাহায্য গ্রহণ করিয়া যখন কণ্ঠে একবার সুরগুলি বেশ ভালরূপ আয়ত্ত হইয়া যাইবে, তখন অত্র যে কোনও বাদ্যযন্ত্রের সাহায্য গ্রহণ করা যাউক না কেন তাহাতে কোন ক্ষতি হইবে না অর্থাৎ কণ্ঠে একবার সুর আয়ত্ত হইয়া যাইলে তখন আর কণ্ঠ বেহুলা হইবার সম্ভাবনা থাকিবে না; তখন তানপুরা, এসরাজ, বেহালা অথবা সারঙ্গী প্রভৃতি যে কোন বাদ্যযন্ত্রেরই সাহায্য গ্রহণ করা যাউক না কেন কিছুতেই অসুবিধা হইবে না সব কিছুতেই চলিবে। বরং সঙ্গীত শিক্ষার রীতি-নীতি অনুযায়ী একটি ভাল হারমোনিয়মের সহিত কণ্ঠ-সাধনার সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষকগণ যদি একটি এসরাজ, বেহালা অথবা সারঙ্গী বাজাইয়া হারমোনিয়মের সুরের সঙ্গে মিল রাখিয়া ছাত্রছাত্রীদের কণ্ঠে প্রথম সাধন উপযোগী স্বরসাধনগুলি যথাযথভাবে আয়ত্ত করাইয়া দিতে পারেন তাহা হইলে ভালই হয়।

প্রথম প্রথম শিক্ষাকালে শিক্ষকগণ যন্ত্রের সহিত নিজ নিজ কণ্ঠ উত্তমরূপে মিশাইয়া শিক্ষার্থীদেরকে দেখাইয়া

দিবেন, ক্রমে শিক্ষকগণ কেবলমাত্র যন্ত্র ব্যবহার করিবেন এবং শিক্ষার্থীগণকে সেট যন্ত্রের সুরের সহিত কণ্ঠস্বর মিশাইতে দিবেন। এইরূপ অভ্যাসে ক্রমশঃ সুরগুলি কণ্ঠে আয়ত্ত হইয়া যাইবে।

শুশিক্ষকের নির্দেশানুযায়ী ক্রমশঃ প্রথম স্বরসাধনগুলি কণ্ঠে যতদিন না বেশ ভাল সুরে ও টংএ অভ্যাস করা যায় ততদিন পর্য্যন্ত ব্যস্ত না হওয়াই ভাল। প্রথম প্রথম অন্ততঃ কয়েক মাস অতি ধীর ও স্থির চিন্তে একটু কষ্ট সহ্য করিয়া প্রথম সাধনগুলি কণ্ঠে বেশ ভালরূপে আয়ত্ত হইলে পর সহজ সুরের ছোট ছোট স্বরগ্রাম ও গং প্রভৃতি কণ্ঠে অভ্যাস করিয়া পরিশেষে এক একটা করিয়া সহজ সুরের স্বরূপীর্ণ ভাষার গান সাধনা করিতে হইবে। আর তাহা না করিয়া যদি প্রথম হইতেই নানা প্রকার হালকা ও গম্ভীর প্রথম শিক্ষাবিহীন আধুনিক কুরুচিসম্পন্ন ও সঙ্গীত শাস্ত্র নিষিদ্ধ গান অভ্যাস করিলে বুঝা সময় নষ্ট ও সঙ্গ সঙ্গ কণ্ঠস্বর ও পারাপ হইয়া যাইবে। উপযুক্ত গং বা গান সঙ্গীতের শাস্ত্রীয় বিধিনিয়ম পালনপূর্বক শুশিক্ষকের নির্দেশানুযায়ী শিক্ষা আরম্ভ করাই মঙ্গলজনক।

গানের সুর ও ভাষা সম্বন্ধে এইরূপ নিরূপিত হওয়া উচিত অর্থাৎ শিক্ষকদিগের শিক্ষণীয় বিষয়গুলি এইরূপ স্থূভাবে Selection করা উচিত যাহা ছাত্রছাত্রীগণ তাহাদিগের পিতা মাতা ও অভিভাবকদিগের সমক্ষে নিবিস্ত্রচিত্তে ও উন্মুক্ত কণ্ঠে গাহিতে পারে। গানের সুর ও ভাষা উপস্থিত স্বধর মনে হইলেও যাহা আত্মীয় স্বজনদের সমক্ষে বা ভাল ভাল মজলিসে গাহিবার উপযুক্ত নহে ঐরূপ গান শিক্ষা করাইবার সার্থকতা কি? উত্তম পদ্ধতি অনুযায়ী সঙ্গীত শিক্ষা করিতে না পারিলে কণ্ঠস্বর মাজ্জিত ও স্তম্ভিত হইতে পারে না।

প্রসঙ্গক্রমে বহু বিষয়ের আলোচনা করিবার পর এক্ষণে গোচরীভূত হইল যে সঙ্গীত শিক্ষার প্রাথমিক

অবস্থায় একটি বাঁধা সুরের হারমোনিয়মের বিশেষ প্রয়োজন। তথাপি হারমোনিয়মের পরিপন্থিগণ স্বপক্ষ বিপক্ষরূপে আলোচনায় বলিবেন যে হারমোনিয়মের বাঁধা সুরে সিকি ও এক অষ্টমাংশ মাত্রার ব্যবহার এবং অতি তীব্র, তীব্রতর, তীব্র, তীব্রতম তীব্র, এবং অতি কোমল, কোমলতর কোমল, কোমলতম কোমল সুরের ব্যবহার কিরূপে হইতে পারে? সাধারণতঃ সঙ্গীতে যে ২২টা শ্রুতির ব্যবহার হইয়া থাকে তাহাই বা হারমোনিয়মে কিরূপে উপলব্ধি করা যাইবে? হারমোনিয়মের এক অষ্টকের মধ্যে সা রে গা মা পা ধা নি সা এই আটটি স্বাভাবিক স্বর ব্যবহৃত হয়, তন্মধ্যে চারিটা কোমল ও একটি কড়ি স্বর পাওয়া যায়, যথা—কোমল স্বরভ, কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত, কোমল নিষাদ এবং কড়ি মধ্যম এই কয়টি বিকৃত স্বরের সূক্ষ্ম ব্যবহার হারমোনিয়মে কিরূপে পাওয়া যাইবে? অথবা ভারতীয় সঙ্গীতে যে অধিক মীড় ও গমকাদির ব্যবহার হইয়া থাকে সেগুলিই বা কি প্রকারে প্রয়োগ করা যাইবে? স্ততরাং বাঁধা সুর ব্যতীত সঙ্গীতের অন্ত্যন্ত সূক্ষ্ম ক্রিয়া হারমোনিয়মে সম্ভব নহে। এই প্রশ্নগুলি সমাধান করিবার কোনও উপযুক্ত তর্ক বা যুক্তি যদিও নাই তথাপি সাধারণ ভাবে বুঝিয়া দেখিলে দেখা যায় যে শিক্ষার্থীদিগের প্রাথমিক অবস্থায় উল্লিখিত সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সুরের ভেদাভেদগুলি পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে আয়ত্ত করিতে পাওয়া যুক্তিসঙ্গত বলিয়া মনে হয় না। কারণ কণ্ঠে সর্বপ্রথম সুর, মাত্রা ও তাল আয়ত্ত না করিয়া যদি প্রথম হইতেই সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম তাল, মাত্রা, অতি তীব্র, তীব্রতর, তীব্রতম, অতিকোমল, কোমলতর, কোমলতম স্বরাদির প্রকৃত প্রভেদ ও মীড় গমকাদি প্রভৃতি কঠিন বিষয়গুলি লইয়া ব্যস্ত থাকি যায় তাহা হইলে সময়ের অপব্যয় ও সাধনার পথে লক্ষ্যভ্রষ্ট হইবার সম্ভাবনাই অধিক নয় কি?

হারমোনিয়ম সাহায্যে কণ্ঠ সাধনা করার উপকারিতা তত্ত্বকণ যতক্ষণ না প্রথম স্বরসাধনাগুলি কণ্ঠে বেশ ভালরূপে অভ্যাস হইয়া যায়। যেমন হারমোনিয়মে যখন যে পর্দা বাজান যাইবে তখন ঠিক সেই পর্দারই স্বর বাহির হওয়া ব্যতীত আর অন্য কোনও পর্দার স্বর বাহির হইতে পারে না, সেইরূপ কণ্ঠ হারমোনিয়মের সাহায্যে স্বরসাধনায় বেশ স্বাধীনভাবে অভ্যাস হইলে কণ্ঠে যখন যে স্বর অথবা যে Scale মনে করা যাইবে তখনই ঠিক সেই স্বর বা সেই Scale বহির করা যাইবে অর্থাৎ কণ্ঠে ঠিক হারমোনিয়মের জায় তখন একটি মাত্র স্বর ব্যতীত অন্য মিশ্রিত স্বর বাহির হইবার সম্ভাবনা থাকিবে না, ইচ্ছানুযায়ী

হারমোনিয়মের জায় কণ্ঠ যে কোনও Scaleএ বা পর্দায় বিচরণ করিতে সক্ষম হইবে। এই জন্মই শিক্ষার্থীদের প্রথম হইতেই হারমোনিয়ম সাহায্যে কণ্ঠ সাধনা করা যুক্তিসঙ্গত বলিয়া মনে হয়।

প্রথম শিক্ষার্থীদের কদাপিও অতি উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত সাধনায় হস্তক্ষেপ করা উচিত নয়, বরং উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত-সাধনায় লক্ষ্য রাখিয়া তত্পরযুক্ত ধৈর্য সহকারে শিক্ষার শৃঙ্খলানুযায়ী সাধনা করা উচিত। এইরূপ অভ্যাসের ফলে শিক্ষার্থীমাত্রই ভবিষ্যতে সঙ্গীত সাধনায় উন্নতিলাভ করিবে সন্দেহ নাই।

ক্রমশঃ

ব্রহ্ম-সঙ্গীত

শ্রীবাণী দেবী D. Mus., সঙ্গীতভারতী

“তন্মৈ দেবায় নমো নমঃ”

বেদগান

“নাদব্রহ্ম”—যে নাদ সঙ্গীতের মূলপ্রাণ তাহা পরব্রহ্ম লান্ডের সহজ ও সূক্ষ্ম পথ বলিয়া সঙ্গীতশাস্ত্রে উক্ত হইয়াছে। এই নাদ যখন তান-লয় সংযোগে, স্তম্ভুর সঙ্গীতে বিকশিত হয় তখন তাহার স্মৃতি রসধারা মানবের মনপ্রাণকে এক অনির্বচনীয় আনন্দে আপ্ত করে এবং মানবাত্মা স্বতঃই তাহার অবলম্বনে ক্রমশঃ উচ্চ হইতে উচ্চতর সোপানে উঠিতে থাকে। ভগবানের উপাসনাই সঙ্গীতের মহান উদ্দেশ্য এবং ইহাতেই সঙ্গীত চরম উৎকর্ষতা ও সার্বকতা লাভ করে। সেই জন্মই পৃথিবীর প্রায় সর্বত্র ও সকল সম্প্রদায়ের মধ্যেই আবহমানকাল হইতেই সঙ্গীতযোগে ব্রহ্মোপাসনা প্রচলিত দেখিতে পাই।

আমাদের এই পৃথিবী ভারতবর্ষে বহু প্রাচীনকাল হইতেই এই সাধনার ক্রমবিকাশ চলিয়া আসিয়া বৈদিক

যুগে যেন তাহা সুপ্রতিষ্ঠিত হইল বলিতে পারা যায় এবং ইহা সর্বজনবিদিত যে সঙ্গীতে ভগবানের আরাধনা সামবেদেই বিশেষরূপে অভিব্যক্তি লাভ করে। সেই প্রাচীন যুগের আধ্যাত্মবিগণ স্বরলয় যোগে যে মন্ত্র উচ্চারণ করিতেন তাহা বর্তমান যুগেও লোপ পায় নাই, তাহার প্রতিধ্বনি আজও চলিয়া আসিতেছে।

বৈদিকযুগের পরবর্তীকালের সঙ্গীতজ্ঞ ভক্ত সাধকগণও সঙ্গীতের মধ্য দিয়া ভগবানেরই পূজা করিয়া গিয়াছেন, তাহার ফলে ভগবৎ-সঙ্গীত বা ব্রহ্মভাবপূর্ণ সঙ্গীত যথেষ্ট পুষ্টিলাভ করিয়াছে। এইরূপ সাধক ভারতে বিরল ছিলেন না এবং তাঁহাদের অপরিখ্যাত দান সঙ্গীতকে ব্রহ্ম-সঙ্গীত ধনে বহু ধনী করিয়াছে। এই ভক্তিভাব ভারতের “লোকসঙ্গীতে” আত্মপ্রকাশ করিয়াছে।

পরবর্তীকালে সঙ্গীতের এই ভক্তিভাব কিছু কম দেখা যায়। এই সময় ধর্মভাবাপন্ন সঙ্গীতজ্ঞদের অভাবে

আমাদের সামাজিক জীবনে যেমন অবনতি পরিলক্ষিত হয় তাহা সঙ্গীতকেও তাহার স্বমহান্ উচ্চ আদর্শ হইতে বিচ্যুত করিয়া নিম্নগামী করিয়াছিল। মানবাত্মার সহিত পরমাত্মার যোগ সাধনের সহায়তার পরিবর্তে সঙ্গীত মানবের হালুকা বা নিকৃষ্টতর মনোভাব প্ররোচিত করিতেই রত হইল। সঙ্গীত এতই ধর্ম বা ব্রহ্মভাববর্জিত হইয়া কুরুচিপূর্ণ হইয়া পড়িয়াছিল যে তদানীন্তন এবং তৎপরবর্তী সময়েরও কিছুকাল পর্য্যন্ত ধর্মভাবাপন্ন ভদ্রপরিবার হইতে সঙ্গীত একরূপ নির্বাসিত হইয়াছিল। বলিতে গেলে তখন সঙ্গীত নৈতিক অবনতির অগ্রতম সোপান স্বরূপ বলিয়া পরিগণিত হইত।

ইহার কিছুকাল পরে মহাত্মা রাজা রামমোহন রায় দেশের তদানীন্তন শোচনীয় অবস্থা দেখিয়া সংস্কার সাধনে প্রবৃত্ত হইলেন। শুধু যে সামাজিক জীবনের উন্নতিতে মনোনিবেশ করিলেন, তাহা নহে, পারিবারিক, নৈতিক ও ধর্মসংক্রান্ত সর্বাঙ্গীন উন্নতি সাধনে উद्यোগী হইলেন। ধর্ম সমাজে একেশ্বর পরব্রহ্মের উপাসনা বিশেষ ভাবে পুনঃ প্রবর্তন করিলেন। পূজাপাদ পিতৃদেব স্বর্গীয় ক্ষিতীন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের নিকট এইরূপ শুনিয়াছি যে, এক দিবস মহাত্মা রাজা রামমোহন রায় ব্রহ্ম-উপাসনার সময় উপস্থিত সঙ্গীতজ্ঞদিগকে একটি সঙ্গীত করিতে বলেন। তখন তাঁহাদের মধ্য হইতে একজন একটি গান করিলেন বটে, কিন্তু তাহা “ব্রহ্ম বিষয়ক” নহে। তাহাতে রাজা তৎক্ষণাৎ তাঁহাকে ঐরূপ সঙ্গীত হইতে নিরস্ত করিয়া বলিলেন “সেই অলখ নিরঞ্জনের একটি সঙ্গীত কর।” বলা বাহুল্য সেক্ষণে সঙ্গীত উপস্থিত কাহারও জানা না থাকায় মহাত্মা স্বরচিত, সম্বোধনযোগী একটি সঙ্গীত করিলেন এবং পরে ব্রহ্ম-উপাসনার উপযোগী আরও কতকগুলি সঙ্গীত রচনা করিলেন। বর্তমান “ব্রহ্ম-সঙ্গীতের”

ভিত্তি এই সূত্রে স্থাপিত হইল বলিতে পারা যায়। রাজা রামমোহন রায় একেশ্বর পরব্রহ্মের উপাসনাই জীবনের ব্রত করিয়াছিলেন। ফলে তাঁহার প্রবর্তিত ব্রহ্মোপাসনার জন্ত রচিত সঙ্গীতে এই ভাবেরই প্রাধান্য লাভ করে। ভারতের সঙ্গীত ইতিহাসে প্রাতঃস্মরণীয় রাজা রামমোহন রায়ের এই দান চিরদিন স্বর্ণাক্ষরে লিখিত থাকিবে। সঙ্গীত তাহার হৃদয়গোব পুনঃ প্রাপ্ত হইয়া যত্ন হইল।

রাজা রামমোহন রায়ের নেতৃত্বে ব্রাহ্মধর্মের অভ্যুদয়ের সঙ্গে সঙ্গে উচ্চ ভাবপূর্ণ ধর্মসঙ্গীতের পুনঃ প্রচলনে সঙ্গীত এক নবজীবন লাভ করিল। সঙ্গীত দুনীতির পায়ণ-ভার হইতে মুক্ত হইয়া উন্নতির অভিমুখে দ্রুত অগ্রসর হইল। এই একেশ্বর পরব্রহ্মের ভাবে উদ্বুদ্ধ হইয়া যে সকল সঙ্গীত রচিত হয় সেই সকল ব্রহ্ম-সঙ্গীতই আধুনিক “ব্রহ্মসঙ্গীত।”

ব্রাহ্ম-সমাজের সাধকগণ বিভিন্নভাবে সাধনার ভিতর দিয়া যে সকল সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন তাহা “ব্রহ্ম-সঙ্গীতেরই” একটি ধারাবাহিক ইতিহাসরূপে বর্ণিত হইতে পারে। এক একটি সঙ্গীত এক একটি ভক্ত সাধকের সারা জীবনের সাধনা ও সিদ্ধির ফল। ব্রহ্মের বিভিন্ন স্বরূপ সাধন, পাপ বোধ, অহুতাপ, ভক্তি, ব্যাকুলতা, বৈরাগ্য নির্মাণ প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন ভাব সাধনের সঙ্গে সেই উপযোগী সঙ্গীত রচিত হইয়াছে। ব্রাহ্ম-সমাজের এই ভক্তি-ভাবের বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে ব্রহ্মকে নিরাকার ভাবে মা, দুর্গা, লক্ষ্মী, হরি প্রভৃতি ভক্তিসূচক স্মৃষ্টি নামে সম্বোধন করা হয় এবং বিভিন্ন সঙ্গীতের মধ্যেও এই সকল নাম প্রবিষ্ট হয়। ব্রাহ্ম-সমাজে ত্রিচৈতন্যের ভক্তিভাব যখন বিশেষ রূপে প্রবেশ করে তখন হইতে সংকীর্ণ প্রথা ব্রাহ্ম-সমাজে প্রবর্তিত হয় এবং সেই সময় অনেকগুলি ভক্তিরসপূর্ণ কীর্তন সঙ্গীত রচিত হয়। ব্রহ্ম-সঙ্গীত ও সংকীর্ণ দেশের মধ্যে

এক যুগান্তর আনয়ন করিবার প্রভূত উপকার সাধন করিয়াছে সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। ব্রহ্ম-সঙ্গীতের প্রতি সর্বসাধারণের আগ্রহ আরও বাড়িয়া যাউক, প্রতি ধরে, প্রতি দেশে এই ব্রহ্ম-সঙ্গীত ছড়াইয়া পড়ুক ইহাই ভগবানের নিকট একান্ত প্রার্থনা।

ব্রাহ্মধর্মের যে সকল সেবকগণ কর্তৃক “ব্রহ্ম-সঙ্গীত” পরিপুষ্ট লাভ করিয়াছে, তাঁহাদের মধ্যে পূজনীয় মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর, সত্যেন্দ্রনাথ ঠাকুর, হেমেন্দ্রনাথ ঠাকুর, রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ক্ষিতীন্দ্রনাথ ঠাকুর, চিরঞ্জীব শর্মা, অতুলপ্রসাদ সেন, রজনীকান্ত সেন, মনমোহন চক্রবর্তী, নগেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, বিজয়কৃষ্ণ গোস্বামী প্রভৃতির নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য। এই সকল মহাত্মাদের পদানুসরণে আমরাও

পরব্রহ্মের গুণকীর্তন করিয়া আমাদের এই ক্ষুদ্র প্রবন্ধটি সমাপ্ত করি।

ব্রাহ্মজ-তেতানা

সব সঙ্গীত মঙ্গলবাণী

সকল বিচার সৃজনকারিণী

অমর অমর নর মুনি গুণী কিম্বদন্ত-রক্ষ-গন্ধর্ব্ব সবে মিলি,

নিতি গাহিছে গুণ তব বাখানি' ॥

ত্রিভুবন আদেশ তব বিনা অচল ;

তব দয়াতে নর হয় জ্ঞানী।

তব গুণ অনন্ত অন্ত নাহি পাই।

জগতে নাহি উপমা তোমার—নাহি।

সব মঙ্গল-সুখদায়িনী ॥

ক্ষিতীন্দ্রনাথ

গান

শ্রীহরিচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়

দুঃখ দৈন্ত্র মাথায় ক'রে

এবার তোরা মাহুষ হ'রে—

আপন ভাইয়ের মর্ম্মকথা

বুকের মাঝে আপনি ব'রে।

বাংলা মা তোর দীনা হ'য়ে,

ধনের মাঝে আছেন সয়ে,

আর কেন ভাই বিলাস তরে

ভুলে যান আপনি-পরে।

মায়ের চোখে বারে রে জল,

উপাচ পড়ে নদীয়ে তাই,

ভাসিয়ে নে যায় দেশখানা হায়ে,

নয়ন মুদে আর কেন ভাই ?

মনের স্বারে আলিঙ্গনে,

অর্ঘ্য সাজা আপনি মনে,

মায়ের দুখে আপনি ভেসে,

জগৎ ভাসা সবার তরে।

রূপের গান

মধ্যম দশকুণী ও ডাঁশ পাহারিঙ্গা

বেলি অবসান কালে, একা গিয়াছিলাম জলে (ক)

জলের ভিতর শ্রামরায়। (খ)

ফুলের চূড়াটি মাথে, মোহন মুরলী হাতে (গ)

পুনঃ শ্রাম জলেতে লুকাই ॥১॥ (ঘ)

পুনঃ জলে ঢেউ দিতে, বিশ্ব উঠে আচম্বিতে

বিশ্বের মাঝারে শ্রামরায় (ঙ)

চূড়ার টালনি বামে, ত্রিভঙ্গ ভঙ্গিম ঠামে (চ)

জাতিকুল মজাইলাম তায় ॥২॥ (ছ)

পুনঃ জলে দিতে ঢেউ, কোথাও না দেখি কেউ

জল স্থির হইলে দেখি কান্না।

ধরি ধরি মনে করি, ধরিবারে নাহি পারি

অমুরাগে জলে ডুবেছি ॥৩॥

বসু রামানন্দের বাণী, শুন শুন বিনোদিনী

অকারণে জলে ডুবেছিলে।

বুঝিতে নারিলে মায়া, জলে ছিল অঙ্গ ছায়া,

শ্রাম ছিল কদম্বের মূলে ॥৪॥

আখর (বা কাটান)

(ক) কেউ ত সঙ্গে ছিলি না গো, একা জলে

গিয়েছিলাম, শ্রীযমুনায় একা জলে গিয়েছিলাম।

(খ) আরে সখি, শ্রাম নাগর দাঁড়ায়ে আছে,

কালরূপে আলো করে, শ্রামনাগর দাঁড়ায়ে আছে।

(গ) কে বেঁধে দিয়েছে গো, বিনোদিয়ার
চাঁচর চুলে মোহন চূড়া, কে বেঁধে দিয়েছে।(ঘ) আর দেখি না গো, শ্রাম কোথা লুকাল
সখি, (আমার) মন প্রাণ হ'রে নিয়ে গো।(ঙ) যতই বিশ্ব ততই কৃষ্ণ, আমি যমুনাময়
কৃষ্ণ হেরি, আজ শ্রীযমুনার কি সৌভাগ্য।(চ) কতই ছাঁদে বেঁধেছে গো, সে যে ঈষৎ
বামে হেলাইয়ে, ভুবন মোহন বিনোদ চূড়া।(ছ) সখি, শ্রামরূপে নয়ন দিয়ে, (আমি)
আপনা খেলাম কুল মজালাম, যমুনায় জল
আনতে গিয়ে।

গানের কলেরব-বৃদ্ধির আশঙ্কায় আর “আখর” দেওয়া হইল না। “আখর” দিবার কোন বাধা ধরা নিয়ম নাই; ভাবুক বা রসিক ভক্তমাত্রই আপন আপন ভাব-অনুভূতি অনুসারে “আখর” দিয়া থাকেন। তবে আখরগুলি কোন স্থরে কিভাবে গাহিতে হইবে তাহারই নমুনা স্বরলিপিতে দেওয়া হইল। “আখরের” অন্তর্গত “ক”, “খ” ইত্যাদি চিহ্নগুলির কথার্থ মূল গানের কলির অনুরূপ চিহ্নের সহিত মিলাইয়া গাহিতে হইবে।

কথা—বসু রামানন্দ রায়

স্বর—প্রাচীন [গড়েরহাটি] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)।

স্বরলিপি—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের ছাত্র শ্রীশশীকশেশ্বর চট্টোপাধ্যায়, বি. এ. (রায় খগেন্দ্রনাথ মিত্র বাহাদুরের নির্দেশক্রমে)।

পণা | ধা -পা -মা না ।। রমা -মা মা মা | মা -মা মা গমপা | মগা গমা
বেলি | অ অ অ ব সা আ ন অ কা আ লে এও | এ একা
১X

গা -রা -সা সরসরা । রগা -গা -গা -গমা | রা -রা সা -মা | -মা
গি ই ই যাওও ছিলা আ আ ওম | জ অ লে এ | এ

পপসাঁ নধা । -পা -মগা গা মা | পা -ধা ধা -গা | -ধপা পণা | ধা -পা
* ১ম কাটান—কেউত সঙ্গে এ এও ছি লি | না আ গো ও | ওও বেলি | অ অ
২X

ধধা ধধনসাঁ | সাঁ সাঁ | না সাঁ -না -ধা । -পা -মগা গা মা | পা -ধা
২য় কাটান— একা জলেও | গি য়ে | ছি লা আ আ আ আম ছি লি | না আ
৩X

নসাঁ নধনধা । পধা -ধা -নসাঁ -নধা | ধা -ধা ধা ধধনসাঁ | সাঁ সাঁ | না সাঁ
৩য় কাটান— ত্রিষ মুনাওয় একা আ ওও ওও | জ ও লে জলেওও | গি য়ে | ছি লা
৪X

না সাঁ -না -ধা | -পা -মগা গা মা | পা -ধা ধা -গা | -ধপা পণা ইত্যাদি
৪র্থ কাটান—(ঘরে)ছি লা আ আ | আ আম ছি লি | না আ গো ও | ওও বেলি

* পণা | ধা | পা

বেলি অ অ এই অংশের পর "১X" এই চিহ্ন দেওয়া আছে। ইহার উদ্দেশ্য এই যে এই অংশের পরই ১ম কাটানের কথামূল "কেউত সঙ্গে" ইত্যাদি গাহিতে হইবে। আবার ১ম কাটানে যেখানে "২X" চিহ্ন আছে সেইখান হইতে ২য় কাটান ধরিতে হইবে। এইরূপ প্রত্যেক ক্ষেত্রেই বুঝিতে হইবে।

সাঁ^২ | সাঁ সাঁ সাঁ -সাঁ II সাঁ^৩ -সাঁ -সাঁ প্ সাঁ | রাঁ^৪ রাঁপাঁ পাঁ -পাঁ | মগাঁ^১
জলে | র অ ভি ই ই ই ত রে | শ্রী আ ০ ম রা | আ
১X

সাঁ^২ -রাঁ গমাঁ -রগমরগরা I সাঁ^৩ সাঁ সাঁ গা -মাঁ | গরাঁ^৪ -সাঁ ধ্ গাঁ -প্ ধ্ প্ সাঁ | -পাঁ^১
আ আ আ ০ আ ০০০০০০ য় গো ও আরে এ | ম অ খি ০ ই ০ ০ | ই

গমাঁ গরগরমা I সাঁ^৩ সরগমা গা -মাঁ | গরাঁ^৪ সাঁ ধ্ গাঁ | ধ্ প্ প্ সাঁ | সাঁ সাঁ^২
১X শ্রাম নাগ ০০০ দাঁ ডা ০০০ য়ে ০ | আ ছে গো ও | ও ০ জলে | র অ
২X

[পসঁ^১ সঁ^২ নধপা | প্ গা ধ্ গা | প্ ধ্ প্ মপমা]
সমাঁ মাঁ | গা গমপা | গা গমপা গমাঁ গরগরমা I সাঁ^৩ সরগমা গা -মাঁ | গরাঁ^৪ সাঁ^১
২X কাল রূপে | আ লো ০ | কো রে ০ শ্রাম নাগ ০০০ র দাঁ ডা ০০০ য়ে ০ | আ ছে
৩X

সাঁ^৩ সরগমা গা -মাঁ | গরাঁ^৪ সাঁ ধ্ গাঁ | ধ্ প্ প্ সাঁ | সাঁ -সাঁ সাঁ সাঁ I
৩X :- দাঁ ডা ০০০ য়ে ০ | আ ছে গো ও | ও ০ জলে | র অ ভি ই ইত্যাদি

{পপা | ধপা^২ -ধপা -পধনসাঁ সাঁ I সাঁ^৩ -ধসাঁ সাঁ -সাঁ | সাঁ^৪ -ধসাঁ সাঁ -সাঁ | -সাঁ^১
ফুলে | র ০ অ ০ অ ০০০ চু ডা আ টি ই | মা আ খে এ | এ

সঁ^২ রঁ | সরগাঁ -রাঁ -সাঁ সাঁ I ধপা^৩ পা পধনসঁ^৪ রাঁ -সাঁ | নাঁ -সঁ^১ নাঁ ধা -গধা | -পাঁ I
মোহ | ন ০ ০ অ অ মু র অ লী ০০০০ ই | হা আ ০ তে এ ০ | এ

ধা I ধা-ধনস'রী সী সী | না নস'না ধা ধা | -পা পপা | ধপা ধপা পধনসী
 ১× কে বেঁ এ০০০ ধে দি | য়ে ছে০০ গো ও | ও ফুলে | র০ অ০ অ১০০
 ২×

নসী নধনধপা | ধা সনস'নধা | ধা ধা ধা ধা I ধা-ধনস'রী সী সী | না নস'না
 ২× চাঁচর চুলে০০০ | মো হ০০০ন | চু উ ডা কে বেঁ এ০০০ ধে দি | য়ে ছে০০
 ৩×

স'রী স'রী | -গধা নসী স'না ধনধপা | ধা ধনস'নধা | ধা ধা ধা ধা I ধা ধনস'রী
 ৩× বিনো দিয়া | আর চাঁচ রচু লে০০০ | মো হ০০০ন | চু উ ডা কে বেঁ এ০০০
 ৪×

ধা ধনস'রী সী সী | না নস'না ধা ধা | পা পপা | ধপা-ধপা-পধনসী সী I
 ৪× (ঘরে) বেঁ এ০০০ ধে দি | য়ে ছে০০ গো ও | ও ফুলে | র০ অ০ অ১০০ চু ইত্যাদি

পধা | ধা-ধা ধা-গধা I -পা-পা পা ধা | না স'না ধা ধা | পা ধা | মা পা ধা ধনস'নধনধপা I
 পুন | শ্রা আ ম অ০ অ অ জ লে | তে এ০ লু উ | কা আ | আ আ আ আ০০০০.০০ য
 ১×

পা পা পা ধনধপা | পা ধা পধনসী-নধা | পা
 গো ও আ রে০০০ | স থি রে০০০ ০০ | এ

মপা I পা -পা -পা -ধা | -মপা পধা পধনসী-নধা | -পা পধা | ধা-ধনস'না ধা
 ১× আর দেখি ই ই ই | ই না০ গো০০ ০০ | ও পুন | শ্রা আ০০ ০ য

২X পপসাঁ সঁসাঁ সঁ | সঁনধপা পধনসঁসাঁ | ননসঁনা ধনা ধনা পধা I মপা -পা -পা -পা | -পা
শ্রায়কো আ লু উ | উ০০০ কা০০০ | স০০০ খি০ দেখি আর দেখি ই ই ই | ই
৩X

৩X নসাঁ নধনধা | পা পনা সঁরাঁ রঁগরঁসঁনধা | পা পপসাঁ সঁসাঁ সঁ |
মন শ্রা০০ ৭ | হো রে০ নিয়ে গো০০০০০ | ও শ্রায়কো থা লু উ |

সঁনধপা পধনসঁসাঁ | ননসঁনা ধনা
উ০০০ কা০০০ লো | স০০০ খি০
৪X

৪X (ঘরে) ননসঁনা ধনা ধনা পধা | | | | | | | | | |
(ঘরে) স০০০ খি০ দেখি আর | দেখি ই ই ই | ই না গো ও | ও পুন | ইত্যাদি

“দেখি না গো পুন” এই অংশ ১ম কাটানের স্বর অল্পসারে গান করিয়া “ঘরে” চুকিতে হইবে।

ভাংশপাহারিকা

II + ০ + ০
সা -সা রা রা | -মা রা রা -রা I সা -সা -রা রা | -পা পা পা -পা I
০ ০ (১)পু ন | ০ জ লে ০ | টে ০ ০ উ | ০ দি তে ০
০ ০ (৩)পু ন | ০ জ লে ০ | দি ০ তে ০ | টে ০ ০ উ
০ ০ (৫)ব স্থ | ০ রা মা ০ | ন ন্ দে ০ | র বা গী ০

+ ০ + ০
-পা -পা মা মা | -মা রা রা -রা I সা -সা রা -রা | সরা -গরা সা -সা II
০ ০ বি ব | ০ উ ঠে ০ (১)আ ০ চ ম্ | বি০ ০০ তে ০
০ ০ কো থা | ০ ও না ০ (৩)দে ০ খি ০ | কে০ ০০ ০ উ
০ ০ শু ন | ০ শু ন ০ (৫)বি ০ নো ০ | দি০ ০০ নী ০

+	-	মা	মা	০	মা	মা	-গরা	I	রা	-গা	গা	-গা	০	রা	-রা	মা	-মা	I
(১)	০	০	বি	৬ে	০	র	মা	০০	ঝা	০	রে	০	০	জা	০	ম	০	
(২)	০	০	জা	তি	০	কু	ল	০০	০	ম	জা	০	০	ই	লা	০	ম	
(৩)	০	০	জ	ল	০	স্থি	০	র০	হ	ই	লে	০	০	দে	০	খি	০	
(৪)	০	০	অ	হু	০	রা	গে	০০	০	জ	লে	০	০	ডু	বে	০	০	
(৫)	০	০	অ	কা	০	র	০	৭০	জ	০	লে	০	০	ডু	০	বে	০	
(৬)	০	০	জা	ম	০	ছি	ল	০০	০	০	ক	দ	০	মু	বে	র	০	

+	-	না	না	০	রগা	-মগা	-রা	রা	II
রা	০	০	০	০	গো	০০	০	০	
তা	০	০	০	০	গো	০০	০	০	
কা	০	০	০	০	হু	০০	০	০	
ছি	০	০	০	০	হু	০০	০	০	
ছি	০	০	০	০	লে	০০	০	০	
মু	০	০	০	০	লে	০০	০	০	

+	-	মা	মা	০	-পা	না	সী	-সী	I	রা	-রা	রা	-রা	০	-রা	না	সী	-সী	I
(২)	০	০	চু	ড়া	০	র	টা	০	০	ল	০	নি	০	০	০	বা	মে	০	
(৪)	০	০	খ	রি	০	খ	রি	০	০	ম	০	নে	০	০	০	ক	বি	০	
(৬)	০	০	বু	ঝি	০	তে	না	০	০	রি	০	লে	০	০	০	মা	ষা	০	

+	-	সী	সী	০	-না	সী	রা	-রা	I	সী	-সী	গা	-গা	০	-ধা	ধা	পা	-পা	II
০	০	জি	ভ	০	ঙ	গ	ভ	ঙ	০	গি	০	ম	০	(২)০	ঠা	মে	০		
০	০	খ	রি	০	০	বা	রে	০	০	না	০	হি	০	(৪)০	পা	রি	০		
০	০	জ	লে	০	০	ছি	ল	০	০	অ	ঙ	গ	০	(৬)০	ছা	ষা	০		

আখর

I: গা -গা মা মা | পা -পা ধা -ধা I মা -পা মা মা | গা গা রা -রা I
 (ঙ) য ০ ত ই বি ০ ষ ০ ত ০ ত ই কৃ ষ্ণ ০
 (ছ) আ ০ ০ ম ক্র ০ পে ০ ন ০ য ন | দি ০ য়ে ০

১ম স্তর

(পা পা) | ধা -ধা ধা -নসা | না -না ধা ধা I ধা ধা গা -গা | ধা -ধা পা -পা I
 (ঙ) আ মি | য ০ মু ০০ | না ০ ম য কৃ ষ্ণ ০ | দে ০ ধি ০
 (ছ) (আ মি) | আ প না ০০ | থে ০ লা ম কৃ ল ম ০ | জা ০ লা ম

২য় স্তর

(মা মা) | পা -পা পা -পা | পা -পা ধা -না I সাঁ ধা ধা সাঁ | -সাঁ না ধা -পা II
 (ঙ) আ জ ত্রি ০ য ০ | মু ০ না ০ ০ র কি সৌ | ০ ভা গা ০
 (ছ) ০০ য ০ মু ০ | না য জ ল ০ আ ন্ তে | ০ গি য়ে ০

৩য় স্তর

II সাঁ -সাঁ না না | সাঁ -সাঁ রা -রা I সাঁ -সাঁ গা -গা | ধা -ধা পা -পা I
 (চ) ক ০ ত ই | ছা ০ দে ০ বে ০ থে ০ | ছে ০ গো ০

১ম স্তর

(পা পা) | রাঁ -রাঁ রাঁ -রাঁ | রাঁ -রাঁ রাঁ -রাঁ I রাঁ -রাঁ গা গা | রাঁ -রাঁ সাঁ -সাঁ I
 (চ) সে য়ে | ঙ্গে ০ ষ ০ | বা ০ মে ০ হে ০ লা ০ | ই ০ য়ে ০

২য় স্তর

না -না সাঁ সাঁ | রাঁ -রাঁ গা গা I রাঁ -রাঁ মা মা | গাঁ -রাঁ সাঁ -সাঁ II
 (চ) জু ০ ব ন | যো ০ হ ন বি ০ নো দ | চু ০ ডা ০

587

সেতার শিক্ষা

(পূর্বাহ্নবৃত্ত)

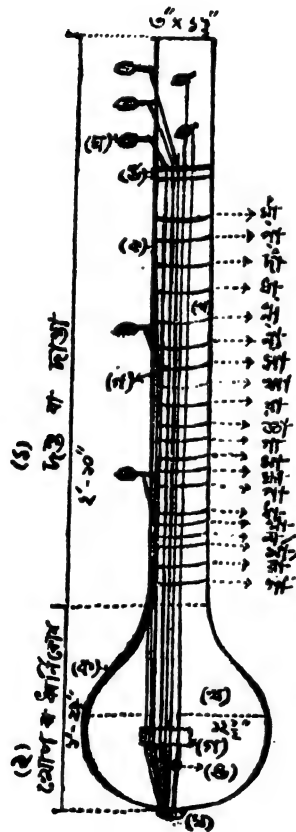
শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

সেতারের অবয়ব

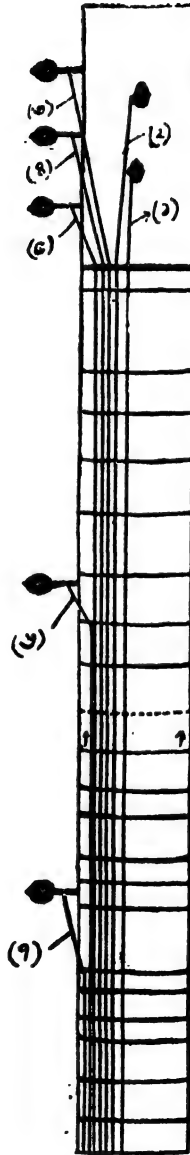
সেতার যন্ত্রটি ভারতের সর্বত্র সকল জাতি ও বর্ণ নির্বিশেষে সুপরিচিত। সুতরাং ইহার আকৃতি—ভাষার সাহায্যে বর্ণনা করা নিম্নয়োজন মনে করি। রাজা-জমিদার, ধনী-নিধন, হিন্দু-মুসলমান, সাধু-ফকির, স্ত্রী-পুরুষ, সুবকরক সকলের নিকটই ইহা একটি পরম আনন্দদায়ক বাজ্যন্ত্র হিসাবে সমাদর লাভ করিয়াছে।

নিম্নে অঙ্কিত একটি প্রতিকৃতিতে যন্ত্রটির বিভিন্ন অংশের নাম ও একটি মধ্যাকৃতি সাধারণ সেতারের মাপ প্রদত্ত হইল। সেতারের আকার অল্পবায়ী এই মাপ দ্বয় বড় কিংবা ছোট হইতে পারে।

সেতার যন্ত্রটি প্রধানতঃ দুইটি অংশে বিভক্ত।



- | | |
|------------|-------------------|
| (১) দণ্ড— | (২) খোল— |
| (ক) দণ্ড— | (ক) খোলার ম-নাড়— |
| (খ) পটরী— | (খ) ডবলী— |
| (গ) পর্দা— | (গ) মণ্ডাবায়ী— |
| (ঘ) কান— | (ঘ) পহি— |
| (ঙ) আড়ি— | (ঙ) ম-ব-ক— |



১। দণ্ড বা দাণ্ডা
(কাঠ নিম্নিত দণ্ডাকৃতি লম্বা অংশ)

(ক) দণ্ড—খোলের সহিত সংযুক্ত লম্বা শূন্যগর্ত (ফাঁপা) কাঠদণ্ডের নাম দাণ্ডা। ইহা সাধারণতঃ ২'-১০" হইতে ৩ ফুট পর্যন্ত লম্বা ও ৩" হইতে ৫" চওড়া হয়।

(খ) পটরী—ইহা কাঠ নিম্নিত শূন্যগর্ত প্রায় অর্ধগোলাকার দণ্ডের উপরিস্থিত কাঠ ফলকের নাম।

(গ) পর্দা—পটরীর উপরিস্থিত ধাতুনিম্নিত সারিকাপুলির নামই পর্দা। পর্দার সংখ্যা কোন যন্ত্রে ১৬, কোন যন্ত্রে ১২ বা ততোধিকও দেখা যায়। ইহা বাদকের সুবিধার উপর নির্ভর করে। ১২ পর্দার সেতারে জা, দা, বা, এই তিনটি কোমল পর্দা বেশী থাকার

দ্রুণ দ্রুত লয়ে ভাল বাজাইতে সুবিধা হয়। ঋতি স্বর অস্থায়ী এই পর্দা সকল দণ্ডে তাঁত পর্দা দণ্ডে বাধিতে হয়।

(ঘ) **কাণ বা কীলক**—ইহাতেই দণ্ডের উপর সেতারের তার সকল সংলগ্নিত হয়। অধুনা সাধারণ সেতারেও মোট ৭টি কাণ দৃষ্ট হয়। ৫টি দণ্ডের উপরাংশে ও ২টি দণ্ডের পার্শ্ব সংলগ্ন থাকে। শিশু কাঠের কাণই সর্বাপেক্ষা শক্ত এবং স্থায়ী হয়। কোন কোন সৌখিন ব্যক্তি হস্তিদন্তের কাণও ব্যবহার করিয়া থাকেন।

(ঙ) **আড়ি**—দণ্ডের উপরিভাগে যে দুইটি অস্থি-ফলক সমান্তরালভাবে বসান থাকে সেই দুইটির নাম “আড়ি”। ইহাদের উপর তারগুলি বসান থাকে। সেতারের শীর্ষদেশ হইতে দেখিলে নিম্নের আড়িটি যে অপেক্ষাকৃত উচ্চ তাহা বুঝা যাইবে।

২। খোল+তবলী—ধ্বনিকোষ (অলাব বা লাউ কাঠফলক সংযুক্ত গোলাকার অংশ)

খোলের বিভিন্ন অংশ—

(ক) **লাউ বা বর্তেস**—নিটোল, গোলাকার, পুরু, শক্ত ও শুষ্ক হওয়া উচিত।

(খ) **তবলী**—ইহা সাধারণতঃ একটি সেগুন কিংবা তুন কাঠফলক হইতে তৈয়ারী হয় এবং রাউসের সঙ্গে দৃঢ়ভাবে নিবদ্ধ থাকে।

সওয়ারী—তবলীর প্রায় মধ্যস্থিত সেতু আকৃতির (Bridge) হরিণের সিং, হস্তি দন্ত বা হাড় নির্মিত অংশকে সওয়ারী বলে। ইহা ধাতুনির্মিতও দেখা যায়।

(ঘ) **পল্লি**—তবলীর নিম্নে মধ্যভাগে থ অস্থিখণ্ডটি রাউসের সঙ্গে সংযুক্ত থাকে এবং তার সকল সোয়ারীর উপর হইতে নিম্নে যে কীলকে সংযোজিত হয় তাহাকে পল্লি বলে।

(ঙ) **মান্কা**—ইহা কাঁচের মালা কিংবা হস্তিদন্তে

নির্মিত হইয়া থাকে। ইহার অগ্র-পশ্চাৎ সঞ্চালন দ্বারা স্বরের ঈষৎ উচ্চতা ও নিম্নতা নির্ধারিত হয়।

তরফদার সেতার

তরফসংযুক্ত সেতার স্বরবাহার বীণার অল্পকরণে গঠিত। সাধারণ সেতার হইতে তরফদার সেতারের বিশেষত্ব এই ইহাতে ১১টি তরফের তার পর্দার নিয়ে ডোলাকৃতি পটরীর উপর বসান থাকে। ঐ তারগুলি দণ্ডের শূন্যগর্ভে, পার্শ্বস্থিত ১১টি ক্ষুদ্রাকার কীলকের সঙ্গে সংযোজিত হয়। তরফের তার সকল দণ্ডের ভিতর হইতে আসিয়া পটরীর উপরিস্থিত একটি ক্ষুদ্র গোলাকার বোতামের ছিদ্র হইতে বাহির হইয়া তবলীর উপরিস্থিত একটি ছোট সোয়ারীর উপর সাজান হইয়া থাকে এবং নিম্নে একটি পল্লিতে জড়িত হয়।

উক্ত ১১টি তরফের তার সাধারণতঃ না, সা, রা, জা, গা, মা, পা, ধা, ণা, না, সা এই সমস্ত স্বর বাঁধা হইয়া থাকে। অবশ্য রাগ অস্থায়ী বাদকগণ বিভিন্ন প্রকারেও তরফের স্বর বাঁধিয়া থাকেন। এই সমস্ত তরফের তার সংযোজন করিবার উদ্দেশ্য বা উপকারিতা, সুবিধা ও অসুবিধা সম্বন্ধে বক্তব্য বিষয় সকল নিম্নে বর্ণিত হইল :—

শিক্ষার্থীগণ একটু মনোযোগের সহিত নিম্নোক্ত বিষয়টি নিরীক্ষণ করিলেই বুঝিতে পারিবেন— সেতারের তার ঠিক ঠিক স্বরে বাঁধা হইলে নায়কী তারে আঘাত দ্বারা (অর্থাৎ বাজাইবার প্রধান লোহার তারটিতে) বিভিন্ন পর্দায় বাজাইবার সময় তরফের সমস্তের তারগুলিতে অহুরণ হয় এবং ফলে ঐ তারগুলি কম্পিত (vibration) হইতে দেখা যায় এবং আওয়াজ মধুর ও স্বরের রেশ বেশীক্ষণ স্থায়ী হয়। কিন্তু যাহাদের যন্ত্রের তার সকল ঠিক স্বরে বাঁধিবার শক্তি জন্মে নাই তাহাদের পক্ষে তরফদার সেতার বাজাইতে চেষ্টা করা

বৃথা। কারণ কোন একটা তরফের তার বেহুঁরা থাকিলে এ পর্দা হইতে ঠিক খোলা আওয়াজ বাহির না হইয়া বন্ধ বা চাপা আওয়াজ হইতে দেখা যায় এবং তজ্জন্য বাদকের স্ববিধা না হইয়া অস্ববিধাই বেশী ভোগ করিতে হয়।

যন্ত্র ধারণ ও উপবেশন

এই সম্বন্ধে স্বীয় মত পূর্বে প্রকাশ করিয়াছি। বাদকগণ যন্ত্রটিকে নিজ নিজ স্ববিধাঅনুযায়ী বহুধাধারে ধারণ করিয়া বাজাইয়া থাকেন। কিন্তু যন্ত্রধারণ ও উপবেশন যথাসম্ভব স্বাভাবিক হওয়াই কর্তব্য। নিম্নলিখিত প্রণালী অনুযায়ী বাদকগণকে যন্ত্রধারণ করিতে দেখা যায়—

(১) কোন কোন বাদককে সেতারের খোলটি দক্ষিণ হস্তের চাপে দক্ষিণ পার্শ্বে রাখিয়া হস্তটি বামদিকে ঈষৎ হেলাইয়া ধরিয়া বাজাইতে দেখা যায়।

(২) কেহ কেহ আবার খোলটি দক্ষিণ হাঁটু ও দক্ষিণ হস্তের সাহায্যে চাপিয়া রাখিয়া বামদিকে ঈষৎ হেলাইয়া বাজাইয়া থাকেন।

(৩) কেহ কেহ সেতারের খোলটি দক্ষিণ উরুদেশে রাখিয়া দক্ষিণ বাহুর চাপে শরীরের সঙ্গে প্রায় লাগাইয়া রাখিয়া বামদিকে ঈষৎ হেলাইয়া বাজাইতে বসেন।

(৪) মদীয় ওস্তাদ ভারতবিশ্বাত সেতারী স্বর্গীয়

এনায়েৎ হুসেন খাঁ সাহেবের মতে—সেতার যন্ত্রটির ধারণ, উপবেশন ও যন্ত্রের তারে অনুলী স্থাপনপূর্বক সঞ্চালন ও আঘাত যথাসম্ভব স্বাভাবিক হওয়া কর্তব্য। কৌশলের কার্যে শক্তি প্রয়োগ করিলে বিপরীত ফল হওয়ার সম্ভাবনা বেশী। হস্তদ্বয় যন্ত্রের উপর যেভাবে রাখিলে আঘাতের ও হস্ত সঞ্চালনের পক্ষে কোন প্রকার অস্ববিধা না হয় এবং বেশীকণ অক্লান্তভাবে সাধনা করা যায় সেই উপায় বা প্রণালী শিক্ষার্থীর অবলম্বন করা প্রয়োজন।

স্বর্গীয় ওস্তাদ এনায়েৎ হুসেন খাঁ সাহেবের মতে সেতারের খোল অংশটি বাম পায়ের উপর রাখিয়া দক্ষিণ হস্তের চাপে দণ্ড ও খোলের সংযুক্ত বক্রাকার অংশটি ডান পায়ের উরুর উপর ঈষৎ বামদিকে ধরিতে হইবে। দক্ষিণ উরুদেশে সেতারের সকল ভার অপিত হইলে বামহস্তে সর্বদা মুক্তভাবে ইচ্ছানুযায়ী তারের উপর সঞ্চালন করার পক্ষে স্ববিধা হইবে।

শেষোক্ত প্রকারে সেতার ধারণ করিতে যে আসন করিতে হয় তাহা সেতার সাধনার পক্ষে শ্রেষ্ঠ আসন সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। তাঁহার জীবনব্যাপী কঠিন সাধনাসিদ্ধ ও জ্ঞানলব্ধ অন্নায়াসিদ্ধ-প্রণালী সকল তাঁহার শিষ্যগণও অনুশরণ করিয়াছেন এবং আশা করি নূতন শিক্ষার্থীগণেরও শিক্ষণীয় ও আদর্শ হিসাবে ইহা অমূল্য হইবে।



কীর্তন

শ্রীমণীমোহন পাল

কীর্তনে-শ্রীখোল করতালাদির প্রণাম

শ্রীমন্মহাপ্রভুর প্রবর্তিত কীর্তনে শ্রীখোলের উপকারিতা ও আত্মজ্ঞিক ক্রিয়াদির বিবরণ সংক্ষেপে গত ফাল্গুন মাসের সঙ্গীত বিজ্ঞানে (১৩৪৫ সালের ১২ সংখ্যা পৃ: ৫৪৮) প্রকাশিত হইয়াছে। বক্ষ্যমান প্রবন্ধে শ্রীখোল বা মধুর যুদঙ্গ ও করতালাদিকে কি প্রকারে প্রণাম পূর্বক বাদ্য আরম্ভ করিতে হয় তাহা বলা হইতেছে—

প্রণাম—“যুদঙ্গ ব্রহ্মরূপায় লাবণ্যং রসমাধুরী।

সহস্র গুণসংযুক্তং যুদঙ্গায় নমোনমঃ ॥

নমন্তে শ্রীজগন্নাথ নমন্তে শ্রীগোড় বিগ্রহঃ।

নমঃ খোল করতালায় নমঃ কীর্তনমণ্ডলী ॥

শ্রীখোলের প্রণাম করিবার পর আসরে খোলের ডাহিনায় হাত দিয়া তৎপরে উভয় হস্তে বাজাইতে হইবে। তাহার বোল অর্থাৎ পঞ্চতন্ত্রের আহ্বান—

‘এস গৌর নিত্যানন্দ অদৈত্য গদাধর শ্রীবাসাদিগণ সহ
আসরে।

তোমার লীলা তুমি কর, বসে আমার হৃদিমন্দিরে ॥”

এই প্রকারে শ্রীশ্রীমন্মহাপ্রভুর ও শ্রীমন্নিত্যানন্দ প্রভুর নাম স্মরণ করিয়া শ্রীখোলে হস্তক্ষেপ পূর্বক পঞ্চাশৎ বর্ণাধ্যাক্রম মঞ্জলাচরণ ও হাতুটি বাজাইয়া, পালা অমুচিত গৌরচন্দ্রিকার (১) গানও কীর্তন আরম্ভ হইবে। পূর্ব প্রকাশিত চারিটা ঘরের হাতুটির মধ্যে যে কোন হাতুটি বাজাইলে চলিতে পারে, কিন্তু ত্রিশ দিন কীর্তন গান

হইলে ত্রিশ প্রকার পালাস্বয়ী হাতুটি বাজাইতে হইবে। পূর্বোক্ত চারি ঘরের যে কোনও গায়ক যে রূপ রাগিণীর আলাপচারী করিবেন তদনুযায়ী বাদ্য বাজিবে। তাহার প্রসিদ্ধ উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল। ইহা যে কোন গৌরচন্দ্রিকার পরিবর্তেও ব্যবহৃত হইতে পারে—
ধীরে ধীরে নৃত্যতি মধ্যে নিতাই গৌর কিশোর প্রেমভরে।
চোপাশে কৃষ্ণ নাম সমেতং অদৈত্য বোলত খোল ধরে ॥
স্বরূপ প্রধানং গৌর ভাষ বুঝি গানং, যুদঙ্গ করতালে।
মনোহর রাগ মিশ্রিত গীত হোয়ত যোই শুনত নয়ন ঝরে ॥

অধুনা, সময় সংক্ষেপ করিবার জন্য শ্রীখোল ও তদ্বিধাতা পঞ্চতন্ত্রাত্মিক শ্রীমন্মহাপ্রভুকে স্মরণ করিয়াও হাতুটি বাজাইবার পর কীর্তন গান আরম্ভ হইয়া থাকে। এই বাধা বাধাবাধি পর পর নিয়মসমূহ গুরু শিষ্য পরস্পর চলিয়া আসিতেছে, কিন্তু অপর কোনও সঙ্গীতে এইরূপ দেখা যায় না। এই সমস্ত কারণে সহজেই কীর্তনকে সঙ্গীতের শীর্ষ স্থান বলিয়া বুঝা যায়।

শ্রীখোল বাদ্যের সংক্ষিপ্ত বর্ণ পরিচয়

শ্রীমন্মহাপ্রভুর প্রবর্তিত কীর্তনের পূর্বে যেমন তদানু-
বর্তিক শ্রীখোল করতালাদির প্রণাম করিতে হয়, তেমন কীর্তনান্তেও “প্রেমধ্বনি” দিয়া প্রণাম করিয়া রাখিবার প্রথা আছে। সেই প্রেমধ্বনি এই যে—সর্বপ্রথমে শ্রীশ্রীরাধা-
গোবিন্দের জয়, তৎকীর্তন বিগ্রহ পঞ্চতন্ত্রের জয়, ছয় গোবিন্দীর জয়, আপন আপন গুরু ও বৈষ্ণবদ্বিগের জয়। অতঃপর বায়ান বা বাদক প্রভৃতি কর্তৃক শ্রীখোল

(১) গৌরচন্দ্রিকা কীর্তন গানের পূর্বে গাহিবার প্রথা শ্রীনরোত্তম ঠাকুর মহাশয় হইতে প্রবর্তিত হইয়াছে। ইহা পদ্যমুতমাধুরীর ৩য় খণ্ডের ভূমিকায় তৎসম্পাদকগণ শ্রীনরহরি সরকার কৃত ভক্তি-রত্নাকর হইতে অনুবাদ করিয়া দিয়াছেন।

করতালাদির প্রণাম, সেই সঙ্গে অপর সকলের কীৰ্ত্তন স্থানে প্রণাম, লুঠন বা গবাগরি এবং ভক্তমণ্ডলীর কীৰ্ত্তনে প্রেমরস-আনন্দনাস্তর গদগদ ভাবে পরস্পর আলিঙ্গন পর্য্যন্ত হইয়া থাকে। এসব ব্যাপার কীৰ্ত্তন ব্যতীত অপর সঙ্গীতে কে কবে দেখিয়াছে? যাহা সমস্ত ভারতবর্ষ মধ্যে বাজালী বৈষ্ণবগণ কর্তৃক কেবল শ্রীধাম নবদ্বীপ প্রভাবে সমস্ত বাংলায় নিত্য আনন্দিত হইয়াও কর্ণ-কুহরে প্রবেশ করিয়া চিত্তানন্দ করিতেছে।

ইতিপূর্বে যে হাতুটির কথা উল্লেখ হইয়াছে, তাহা বাজাইতে হইলে আগে হস্ত সাধন করা চাই। বোল অভ্যাস না করিলে হাতের জড়তা দূর হয়না, কাজেই মিষ্টতা দূরে থাকুক, প্রকৃত ধ্বনি উৎপন্নই হয় না। এবং হস্ত সাধনের ও পূর্বে কোন হাতের কোন কোন অঙ্গুলি দ্বারা শ্রীখোলে ডাহিনা ও বায়ার কোন কোন স্থানে কি প্রকারে কোন বর্ণ উৎপন্ন হয় তাহা জানিয়া সাধন করা আবশ্যিক। পঞ্চাশৎ বর্ণের মধ্যে ধাতু বা ব্যঞ্জনবর্ণ স্বরবর্ণে মিলিত হইয়া বাদিত হইলে বাদ্যযন্ত্রে বর্ণ পরিচয় বা প্রকাশ হয়। এই সমস্ত বর্ণের মধ্যে কতকগুলি দক্ষিণ হস্তে, কতকগুলি বাম হস্তে এবং অপর কতকগুলি উভয় হস্তে যুগপৎ ও প্রায় যুগপৎ ধ্বনিত হইয়া থাকে। এই সংখ্যায় কেবল কোন বর্ণ কোন হাতে প্রতিপাদন করিতে হয় কীৰ্ত্তনাচার্য্য (গোরেরহাটি ঘরের) শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট হইতে যাহা সংগ্রহ করা হইয়াছে ক্রমাগত তদনুসারে প্রকাশিত হইতেছে।

- ১। দক্ষিণ হস্তের উদ্ভিত বর্ণ—চ, ছ, ট, ঠ, ড, ঢ, ণ, ত, দ, ন, র, ল, ড়, ঢ়।
- ২। বাম হস্তের উদ্ভিত বর্ণ—ক, খ, গ, ঘ, ঙ, প, ফ, ব, ভ, হ।
- ৩। উভয় হস্তের উদ্ভিত বর্ণ—জ, ঝ, ঞ।
- ৪। বাম হস্তের ঘর্ষণ উদ্ভিত বর্ণ—শ, ষ, স।

৫। দক্ষিণ হস্তে তেরছা ঠুকা বা ছেল্ উদ্ভিত বর্ণ—‘র ট’ ও ক্রত বাদ্যে কখন ‘ন’ ডাহিনার নিম্নাংশে বহিঃপ্রদেশে প্রতিপাদিত হয়।

৬। চাটি বা ছিটকে আঘাত উদ্ভিত ‘ন’, তিৎ’ বিলম্বিত গতি বাঙে দক্ষিণ হস্তে ডাহিনার উর্দ্ধাংশে কোলের দিকে প্রতিপাদিত হইলে অধিকতর মিষ্টতা প্রাপ্ত হয়।

৭। দক্ষিণ হস্তে ডাহিনার মধ্যদেশে এক অঙ্গুলী দ্বারা ছুটিকার মূহ ‘ট’ ইহা দুই, তিন, চারি অঙ্গুলী দ্বারা প্রায় যুগপৎ বা ক্রম ক্রমভাবে এবং যুগপৎ ভাবে দুই রকমেই উদ্ভিত হইয়া অলঙ্কার বিধান করিয়া থাকে।

৮। প্রচলিত বাস্তবশ্রেণী উদ্ভিত বর্ণ—ক, প, গ, ঘ, ঙ, ট, ড, ণ, ত, থ, দ, ধ, ন, র, ল, ঙ।

৯। হ্রস্ব ধ্বনি—ক, গ, চ, জ, ট, ড, প, ব।

১০। দীর্ঘ ধ্বনি—খ, ঘ, ছ, ঝ, ঠ, ঢ, ফ, ভ, হ।

১১। যে ধ্বনিযুক্ত একটি বর্ণ অত্র একটি বর্ণের দ্বারা হইয়া থাকে তাহাকে সমবর্ণ বলা যায়। যথা—ক = প, খ = ফ, গ = ব, ঘ = ভ, ঙ = : = ঙ = ঞ = “।

১২। ‘জ’ দুইটি বর্ণের সংযোগে উৎপন্ন হয়, দক্ষিণ হস্তে ‘ত’ এবং বাম হস্তে ‘গ’ অর্থাৎ “ত”+“গ” একত্র-যোগে জ = দ আর “জ” দীর্ঘ ধ্বনি ‘ত’+‘ঘ’ একত্রযোগে বা যুগপৎ বাজিলে ‘ঝ’ = ‘ধ’ উদ্ভিত হয়।

১৩। ‘ড’ এবং ‘ঢ’ দক্ষিণ হস্ত উদ্ভিত ‘ড’ এবং ‘ঢ’-এর দীর্ঘ ধ্বনি ‘ঢ’-এর সহিত যুক্ত হইলে ক্রমে ‘ড়’ ও ‘ঢ়’ উদ্ভিত হয়।

এই সকল হস্ত নিক্ষেপের অনুসন্ধান আছে। গুরুকরণ না করিলে হয় না। স্বরবর্ণ—অ, আ, ইঈ উউ ঋঌ ঋঃ ঋঃ
১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬

এ, ঐ, ও, ঔ, অং, অঃ এই সকল ব্যঞ্জন বর্ণের
৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২

সহিত উচ্চারিত হয়। প্রথম ষট্‌বর্ণ দক্ষিণ হস্তে, দ্বিতীয় বা ব্যঞ্জন বর্ণ দক্ষিণ ও বাম হস্তে। এ, ঐ, ও, ঔ এই বর্ণ বাম হস্তে, শেষ দুই বর্ণ—অং অঃ পূর্বোক্ত (২) অক্ষরবের মত উচ্চারিত হইবে। সমস্ত বর্ণগুলি স্পষ্টরূপে উচ্চারিত না হইলে শ্রীখাল মিষ্টতা প্রাপ্ত হইবে না। অহংগ্রহ উপাসনা পরিত্যাগ পূর্বক আকিঞ্চনের স্তায়

শ্রীহরির স্মরণ, গুরুপদাশ্রয় ও বৈষ্ণবদিগের কৃপা লাভ করিলে গীত অমুখ্যায়ী বাজ, তাল, মাত্রা, ফাঁক, সম, মূর্ছন ও গমক ইত্যাদি সহজে আয়ত্ত করিতে পারা যায়। গান বাজনা অগাধ সমুদ্রের অন্ত নাই ইহা লিখিয়া জানান হুঃসাধ্য, এস্থলে কেবল দিগ্‌দর্শন করা হইল মাত্র।

ক্রমশঃ

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

বাংলায় সঙ্গীতের বিকাশধারা ক্রমোন্নতির দিকে চলিতেছে অথবা অবনতির দিকে প্রবাহিত হইতেছে ইহা লইয়া প্রচুর মতভেদ দেখা যায়। প্রাচীনপন্থিগণ বলেন যে পূর্বের বাঙালী গায়কগণ যে উচ্চস্তরের সঙ্গীত গাহিতেন এখনকার গায়কগণ সেই উচ্চ আদর্শ হইতে নামিয়া পড়িয়াছেন। আবার আধুনিক পথানুগণগণ বলেন যে পূর্বকালের গায়কগণ অপেক্ষা বর্তমানের গায়কদের গানে সুরের দরদ, বৈচিত্র্য ও ভাবাবেদন অনেক বেশী। আমাদের মনে হয়, ‘উভয় সম্প্রদায়ই’ সঙ্গীতের যথার্থ আদর্শ হইতে দূরে রহিয়াছেন। প্রকৃত প্রস্তাবে, প্রাচীন ও আধুনিক সঙ্গীতের উৎকৃষ্ট উপাদান-সমূহ গ্রহণ করিলে ও অপকৃষ্ট উপকরণসমূহ ত্যাগ করিলেই, স্বমধুর, হৃদয়গ্রাবী, উচ্চ সঙ্গীতের বিকাশ হইতে পারে।

১৯৬০ বৎসর পূর্বে এদেশে ভ্রমসমাজে উচ্চ সঙ্গীতের বিশেষ প্রচলন ছিল না—সঙ্গীত শিক্ষা তখন ছাত্রজগতের পক্ষে দৃশ্যীয় বলিয়; পরিগণিত হইত। তাই শিক্ষিত

সমাজের ছেলেরা হয় গোপনে সঙ্গীত শিখিত অথবা অভিভাবকদের শাসন লঙ্ঘন করিয়া বিদ্রোহী হইয়া সঙ্গীতের আসরে চলিয়া যাইত। বর্তমানে এমন কোন শিক্ষিত ভদ্র বাড়ী নাই যথায় সঙ্গীতের অঙ্গবিস্তার চর্চা না হয়। বালক বালিকা সকলেই সর্বত্র সঙ্গীত শিখিতেছে এবং এজন্ম পিতামাতা ও অভিভাবকদের সমুচিত উৎসাহ পাইতেছে। সঙ্গীতের ব্যাপকতা অনেক বৃদ্ধি পাইয়াছে ও প্রতি বৎসরই সঙ্গীতের উত্তরোত্তর প্রসার পরিলক্ষিত হইতেছে। প্রসারতার দিক্‌ দিয়া তাই সঙ্গীতের অনেক উন্নতি হইয়াছে সন্দেহ নাই। সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষিত সমাজের রুচির উপযোগী সঙ্গীত সৃষ্টির দিকে লক্ষ্য হওয়ায়, পূর্বকালের বহু গায়কের মৃত্যু দোষ ও কর্কশকণ্ঠ আজকাল সঙ্গীতের আসরে অচল হইয়া গিয়াছে। কণ্ঠের লালিত্য, বিভিন্ন ভাবাবেদনের উপযোগী স্বরবিজ্ঞাস ভিন্ন সঙ্গীত শিক্ষিত সমাজের আদরণীয় হয় না। পূর্বে অনেকে সঙ্গীতের নামে যে সুরের মল্লযুদ্ধ দেখাইয়া কৃতিত্ব গ্রহণ করিতেন তাহা রক্ষ

শিক্ষিত সমাজে এখন স্থান পায় না। সে হিসাবেও সঙ্গীতের সাধারণ স্তরে উৎকর্ষ দেখা দিয়াছে। কিন্তু এ সকল সত্ত্বেও একথা দৃঢ়ভাবে বলা যায় যে সঙ্গীতের উচ্চ আদর্শ এখন পূর্বের স্তায় দেখিতে পাই না। তাহার কারণ এই যে সঙ্গীতের আদর বৃদ্ধি ও শিক্ষিত সমাজে ইহা প্রসারে সঙ্গীতের সাধারণ ও উচ্চ স্তরে ইহার ক্রম-অবনতিই হইয়া আসিতেছে। সঙ্গীতের বিখ্যাত স্রষ্টাদের আদর্শ অনেক নামিয়া গিয়াছে। পূর্বে যে সকল প্রতিভাবান সঙ্গীতস্রষ্টা ছিলেন তাঁহাদের স্থান আধুনিক ওস্তাদগণ গ্রহণ করিতে পারেন নাই। বাংলায় যতুভট্ট, অধোরবাবু, উপেন রায় ও রাধিকা গোস্বাইজীর স্তায় প্রতিভাশালী গায়ক বর্তমানে কেহই নাই।

সঙ্গীত লোকসমাজে বহু প্রচারিত হইয়াছে সত্য, কিন্তু সঙ্গীতের প্রকৃত মাপকাঠি আমরা হারাইয়া ফেলিয়াছি। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ কাব্যসঙ্গীতে ও নাট্যাচার্য্য দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যসঙ্গীতে এক সময়ে বাংলায় সঙ্গীতের নূতন হাওয়া আনিয়াছিলেন—বর্তমানে দিলীপ-কুমার ও অমৃতক কবিগণ গীতিকাব্যের মধ্য দিয়া কীর্ত্তন,

ঠুংরীর ও খেয়াল মিশ্রিত সঙ্গীত প্রচলনের চেষ্টা করিতেছেন। কিন্তু সঙ্গীতের গভীরতম ভাণ্ডার ফ্রপদ সঙ্গীতের দিকে কবিদের এখনও যথার্থ লক্ষ্য পড়ে নাই। গায়কেরাও বর্তমানে ঠুংরী খেয়ালের চর্চা ব্যাপকভাবে আরম্ভ করিয়াছেন, কিন্তু ফ্রপদ ও আলাপের জ্ঞান ও প্রবেশের অভাবে ইহাদের সঙ্গীতের গভীরতা কমিয়া গিয়াছে। অনেকেই ফ্রপদ মানে গমকের মল্লযুদ্ধ মনে করেন—কিন্তু শুদ্ধ মুদ্রা ও শুদ্ধ বাণীর ফ্রপদে যে গভীরতা ও সঙ্গ সঙ্গ রমণীয়তা বিদ্যমান—শিক্ষিত সম্প্রদায় এ বিষয়ে অনভিজ্ঞ। তাই ফ্রপদের পুনরুদ্ধারের দিকে ইহাদের লক্ষ্য নাই। কিন্তু সঙ্গীতের উচ্চ আদর্শ দেশে পুনরায় প্রতিষ্ঠিত করিতে হইলে ফ্রপদ ও আলাপকে উদ্ধার করিতেই হইবে। খেয়াল, ঠুংরী, কীর্ত্তন, গজল ভজন, ছড়া, গীতি, কবিতা প্রভৃতি সকল প্রকার গানেরই যথাযথ স্থান আছে—এই সকলের অনাদর করিতে বলি না—তবে ফ্রপদের ভিত্তির উপরই এ সবার প্রতিষ্ঠা করা চাই। সেজন্য প্রতিভাশালী আলাপজ্ঞ ফ্রপদী সঙ্গীত-স্রষ্টাদের নববিকাশ আমরা দেখিতে চাই।

গান

শ্রীহরেন্দ্রনাথ ঘটক

বরণ কালো মা তোর
নাম হ'ল কি কালিতারা?
কালো বরণ নয় সে মাগো
সে যে আলোর ঝর্ণা-ধারা!
ধাকতে আঁখি অন্ধ যে জন
সে দেখে তোর কালো বরণ,
জ্ঞান আঁখি বার আছে মাগো—
তোর রূপে সে পাগলপারা।

যোগী মহেশ অসীম জ্ঞানী
তাই দেখে তোর রূপের জ্যোতিঃ;
তোর চরণ তলে শব হল সে
হৃদয়ে জ্বলন্ত পতি।
কালী নাম তোর যে রটালো
সে কালো তার হৃদয় কালো,
এই কালি তার কাল হয়ে মা
করবে তারে দিশেহারা।

পুস্তক পরিচয়

বুকের বীণা—লেখক ও প্রকাশক শ্রীঃরেন্দ্ৰনাথ ঘোষ, ৭৫ নং বংশীগলি, বেনারস সিটি, মূল্য পাঁচ পিকা ও দেড় টাকা।

বুকের বীণা গীতিপুস্তকখানি পাঠ করিয়া প্রীত হইলাম। সমগ্র পুস্তকের মধ্যে যে ভাবাবেদন ব্যক্ত হইয়াছে, তাহার সারমর্ম পুস্তকের মূখবন্ধেই লেখক লিখিয়াছেন। রচনাগুলি গানের পর্যায়ভুক্ত করিতে গিয়া

ছন্দ ও শব্দ বিভ্রাসের দিকে লেখক তত দৃষ্টি দেন নাই। গানের শ্রেণী বিচার করিতে গেলে ছন্দ ও মাত্রার বিশেষ প্রয়োজন হয়, যেমন হিন্দুস্থানী অথবা বাংলা খেয়াল ও ঠুংরী পদ্ধতির গানে সুরের মাধুর্য্য বিকাশ হয় বলিয়া ছন্দপতনে বিশেষ ক্ষতি হয় না। যাহা হউক চির-প্রবাসী বাঙ্গালীর প্রথম প্রচেষ্টা পাঠক পাঠিকার নিকট সমাদৃত হইবে, ইহা আমরা খুবই আশা করি।

শ্রীহরভূষণ দাশগুপ্ত

সংবাদ

শুভ-সংবাদ

আমাদের পত্রিকায় রৈখিক স্বরলিপিতে (Staff Notation) লিখিত গত্ প্রকাশিত হইতেছে দেখিয়া অনেকে ঐ স্বরলিপি শিক্ষার কোন প্রতিষ্ঠান আছে কিনা জানিতে চাহিয়াছেন।

সম্প্রতি ঐরূপ কোন প্রতিষ্ঠানের সন্ধান আমাদের জানা নাই। যাহা হউক যাহাতে ঐ স্বরলিপি সাধারণে শিক্ষা করিতে পারেন সেই উদ্দেশ্যে আমাদের কার্যালয়ে ১লা জুন ১৯৩৯ হইতে প্রত্যেক শনিবারে বৈকাল ৫টা হইতে ৭টা পর্য্যন্ত ঐ স্বরলিপি শিক্ষা দিবার জ্ঞাত একটা ক্লাস খুলিয়াছি। এজন্য শিক্ষার্থীদের কোনরূপ ভর্তুকি কি অথবা বেতন লাগিবে না। আশাকরি শিক্ষালাভেচ্ছ ব্যক্তিগণ এ বিষয় সম্বন্ধে আবেদন করিবেন।

খড়দহ দ্বিতীয় বার্ষিক সঙ্গীত সম্মেলন

গত ১লা হইতে ১৫ই এপ্রিল শনিবার পর্য্যন্ত, প্রত্যহ সন্ধ্যায় খড়দহ সঙ্গীতচাচা লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র স্মৃতি সঙ্গীত বিদ্যালয়ে খড়দহের দ্বিতীয় বার্ষিক সঙ্গীত সম্মেলন অনুষ্ঠিত হইয়াছিল। এই অধিবেশনের উদ্দেশ্য ছিল খড়দহ ও তন্নিকটবর্তী পল্লীসমূহের সঙ্গীতশিক্ষার্থীগণকে পরস্পরের মধ্যে ভ্রাতৃত্ব ও বন্ধুত্বভাব সহকারে নিজ নিজ শিক্ষার উন্নতি ও উপযুক্ত গুণগ্রাম দেখাইবার সুযোগ দান করা। এই সম্মেলনটীর উদ্বোধন দিবসে পাণ্ডুরিয়াঘাটার সুপ্রসিদ্ধ জমিদার প্রদেয় শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রকৃষ্ণ ঘোষ মহাশয় স্বয়ং উপস্থিত থাকিয়া কর্তৃপক্ষদিগকে বিশেষ ভাবে উৎসাহ দান করিয়াছিলেন।

এই সম্মেলনে কলিকাতা ও অন্যান্য স্থান হইতে প্রায়

৪৭ জন বিশিষ্ট কলাবিদ যোগদান করিয়া নিজ নিজ কলানৈপুণ্যে স্থানীয় সঙ্গীতরসিকদিগকে মুগ্ধ করিয়াছিলেন। ভারতীয় সঙ্গীতজ্ঞদের মধ্যে এইরূপ সখ্যাতাত্বিক মিলনের সংবাদ পাইয়া আমরা অত্যন্ত প্রীত হইলাম। এজন্য আমরা এই অকুষ্ঠানের উদ্যোক্তাদিগকে অশেষ ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।

হইতে বহু সঙ্গীতবিদ ও সঙ্গীতরসিকের সমাগম হইয়াছিল।

ভাগলপুর সংবাদ

বিহার শিক্ষা বিভাগের ডাইরেক্টর J. S. Aemoar M. A. I. E. S. মহোদয় কর্তৃক গত ১৭ই এপ্রিল ভাগলপুরে "Education week" বা শিক্ষা সপ্তাহের উদ্বোধন হয়। এই সংক্রান্তে ভাগলপুর বিভাগের স্কুলের ছাত্র ও ছাত্রীগণের মধ্যে একটি সঙ্গীত প্রতিযোগিতার ব্যবস্থা হয়। আমরা আনন্দের সহিত জানাইতেছি যে শ্রীবাণী দেবী D. Mus, সঙ্গীতভারতী তাহাতে অগ্রতম Judge মনোনীত হইলেন। ভাগলপুরে এইরূপ শিক্ষা সপ্তাহের সর্বপ্রথম অকুষ্ঠান হওয়ায় আমরা বিশেষ আশাব্যস্ত হইলাম। এজন্য ইহার উদ্যোক্তাদিগকে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।

লছমীপ্রসাদ চতুর্থ বার্ষিক স্মৃতি উৎসব

গত ১৬ই এপ্রিল রবিবার সন্ধ্যায় খড়দহে সঙ্গীতাত্যক্ষা লছমীপ্রসাদ মিশ্র স্মৃতি সঙ্গীত বিদ্যালয়ে খড়দহ সঙ্গীতসমাজের প্রতিষ্ঠাতা ভারতবিখ্যাত সঙ্গীতগুরু সঙ্গীতাত্যক্ষা লছমীপ্রসাদ মিশ্রের চতুর্থ বার্ষিক স্মৃতি-উৎসব অনুষ্ঠিত হইয়াছিল। সঙ্গীতাত্যক্ষার প্রতি সন্মান প্রদর্শনার্থে উক্ত সভায় স্থানীয় ও কলিকাতা



সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক ত্রিগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ ত্রিগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম-এস-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।



সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা



১৬শ বর্ষ } আষাঢ়, ১৩৪৬ সাল { ৩য় সংখ্যা

সঙ্গীতবিদ্যারদ স্বর্গীয় লালবিহারী পাঠক

স্বর্গীয় অনাদিনাথ মুখোপাধ্যায়

শতাব্দিক বর্ষ পূর্বে ১২৪০ সালে—১৮৩৪ খ্রিষ্টাব্দে লালবিহারী পাঠক মহাশয় হুগলী জেলার চুঁচুড়া সহরে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন। সঙ্গীত বিজ্ঞান পারদর্শীতার জন্য তিনি দেশ-বিদেশে খ্যাতি অর্জন করেন। তাঁহার পিতার নাম গোপালচন্দ্র পাঠক। কণ্ঠ-সঙ্গীতে তিনিও একজন যশস্বী ছিলেন।

মধ্যবিত্ত গৃহস্থের সংসারে জন্মগ্রহণ করিয়া বাল্যকালে তাঁহাকে অনেক প্রকার বাধাবিলম্বের সম্মুখীন হইতে হইয়াছিল। সুতরাং লালবিহারীবাবুকে আত্মপ্রতিষ্ঠা লাভ করিতে যথেষ্ট কষ্ট স্বীকার করিতে হয়। বাল্যাবধি লালবিহারীবাবুর সঙ্গীতে অমুরাগ দেখিয়া পিতা

গোপালচন্দ্র পুত্রকে সঙ্গীত শিক্ষা দিতে লাগিলেন এবং ৫৬ বৎসরের মধ্যে রাগ-বিবোধ, সঙ্গীত-দামোদর, সঙ্গীত-পারিজাত, সঙ্গীত-দর্পণ, সঙ্গীত-মকরন্দ প্রভৃতি গ্রন্থ পাঠ শেষ করাইয়াছিলেন।

১৮৫৫ খ্রিঃ লালবিহারী দারপরিগ্রহ করেন। সংসারে আর্থিক অসচ্ছলতা হেতু তাঁহাকে অল্প বয়সেই সঙ্গীত শুনাইয়া জীবিকা-নির্বাহ করিতে হইয়াছিল। তাঁহার কণ্ঠস্বরও অতি স্নমধুর ছিল। যেখানে কোনরূপ সঙ্গীতের আলোচনা হইত লালবিহারীবাবু সংবাদ পাইলেই তথায় উপস্থিত হইতেন। এইরূপে গোবরডাঙ্গার জমিদার সঙ্গীতোৎসাহী সারদাপ্রসন্ন মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের বাটীতে

এক সঙ্গীত-জলসায় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতে সুনাম অর্জন করিয়া পুরস্কার লাভ করিয়াছিলেন। এবং তাঁহার বাটীতে প্রতি বৎসর দুর্গোৎসবে মাত্র তিন দিন গান শুনাইয়া ৩০০ টাকা উপার্জন করিতেন। তথায় বিখ্যাত যুদঙ্গী ও তবলাবাদক তারাপ্রসন্ন রায়ের নিকট উক্ত বাগাদি শিক্ষা করেন।

১৮৬০ খৃঃ লালবিহারীবাবু পিতার সহিত বর্ধমানাধিপতি মহারাজ মহতাপচন্দ্রের নিকট সঙ্গীতের সুর দিতে যাইতেন এবং উক্ত পদে নিযুক্ত হইলেন। মহারাজ তাঁহার এই অভূত সুর-লয় প্রয়োগে মোহিত হইয়াছিলেন এবং তাঁহাকে যথেষ্ট ভালবাসিতেন। ১৮৬৬ খৃঃ কলিকাতায় মহারাজা স্মার যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর, কে-সি-এস-আই এবং তাঁহার ভ্রাতা রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (Doctor of Music) মহোদয়ের অর্থ সাহায্যে এবং প্রফেসর ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ের উদ্যোগে পাথুরিয়াঘাটার মহারাজ প্রাসাদে এক সুবৃহৎ সঙ্গীতের অধিবেশনে ভারতবর্ষের বিখ্যাত গায়ক এবং যন্ত্রবাদকগণ নিমন্ত্রিত হইয়া আসিয়াছিলেন। উক্ত সভায় লালবিহারীবাবু যোগদান করিয়াছিলেন এবং দুইখানি বাগেত্রী খেয়াল “গীত লাগেলি” এবং বাহারের “এ আমুঞা” গান গাহিয়া শ্রেষ্ঠ স্থান অধিকার করেন।

১৮৭৫ খৃঃ পিতা গোপালচন্দ্র ইহলোক পরিত্যাগ করিবার ঠিক ৫ বৎসর পরে লালবিহারীবাবুর একমাত্র পুত্র যজ্ঞেশ্বর যুগী রোগে মারা গেলেন। লালবিহারীবাবু এই নিদারুণ শোকে মুহুমান হইলেন এবং সংসারের সমস্ত ভার মধ্যম ভ্রাতা দ্বারিকানাথ এবং কনিষ্ঠ নিমাইয়ের হস্তে গ্রস্ত করিয়া নিজে একমাত্র সঙ্গীত-চর্চায় অবশিষ্ট জীবন অতিবাহিত করিতে লাগিলেন। কিছুদিন পরে, বিখ্যাত সেতার বাদক মহম্মদ খাঁর সহিত তাঁহার পরিচয় হওয়ায়, তিনি সেতার শিক্ষা করিতে আরম্ভ করেন।

উত্তরপাড়ার বিখ্যাত জমিদার জয়কৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের ভবনে এক সঙ্গীত সভায় লালবিহারীবাবু তাঁহার আসল খেয়াল এবং চতুরঙ্গ গান গাহিয়া শ্রোতৃমণ্ডলীর নিকট সুনাম অর্জন করিয়াছিলেন। ১৮৮৫ খৃঃ লালবিহারীবাবু কলিকাতার বিখ্যাত ধনী হরিদাস দত্তের বাটীতে মাসিক ১০০ টাকা মাহিনায় গৃহ-শিক্ষক নিযুক্ত হইলেন। হরিদাসবাবু তাঁহাকে বাড়ী ক্রয় করিবার নিমিত্ত এককালীন ২০০০ দান করেন। মধ্যে মধ্যে মহারাজ দুর্গাচরণ লাহা মহাশয়ের বাটীতে গান শুনাইতে যাইতেন। ইহার কিছুদিন পরে, তাঁহার স্ত্রী-বিয়োগ ঘটে। লাল মহাশয় শ্রাদ্ধাদির সম্পূর্ণ ব্যয়ভার বহন করেন এবং তাঁহাকে অর্থ সাহায্য করিয়া তীর্থ পর্য্যটনে আদেশ দিলেন। লালবিহারীবাবু মথুরা, বৃন্দাবন, জয়পুর, কাশ্মীর পর্য্যন্ত পর্য্যটন করেন। গোয়ালিয়রে কিছুদিন থাকিয়া পশ্চিমাঞ্চল প্রদেশের রাজা, মহারাজাদের বাটীতে নিমন্ত্রিত হইয়া গান শুনাইয়া সকলের বিশেষ আদৃত হইয়াছিলেন। এইরূপে লালবিহারীবাবুর যশঃ-সৌরভ চারিদিকে ব্যাপ্ত হইতে লাগিল। ছয়মাসকাল তীর্থ-পর্য্যটনের পর স্বদেশে প্রত্যাবর্তন করিলেন।

লালবিহারীবাবুর সঙ্গীতে এতদূর আগ্রহ থাকা সত্ত্বেও স্বাস্থ্যের প্রতি বিশেষতঃ ব্যায়ামের দিকে লক্ষ্য ছিল। এমন কি কুস্তিতে তাঁহার বন্ধু-বান্ধব তাঁহার সহিত পারিষদ উঠিতেন না। অপর দিকে তাঁহার চারিদিকে যথেষ্ট গুণ-দানও ছিল।

তাঁহার ছাত্রদের মধ্যে কণ্ঠসঙ্গীতে যাদবচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, বিজয়কৃষ্ণ লাহিড়ী, সিদ্ধেশ্বর গঙ্গোপাধ্যায় এম্-এ, বি-টি, শ্রীযুক্ত সাতকড়ি পাঠক এবং ললিতমোহন মুখোপাধ্যায়ের নাম উল্লেখযোগ্য এবং যুদঙ্গ ও তবলা বাজে মন্বদনাথ অধিকারী বিশেষভাবে সুনাম লাভ করিয়াছিলেন। এতদ্বিধা শ্রীযুক্ত গোবর্দনচন্দ্র মীল, দীননাথ

সেন, বি এল, সিদ্ধেশ্বর শীল, গঙ্গানারায়ণ শীল, অনন্ত-নারায়ণ শীল, গিরিশচন্দ্র মল্লিক, শিবচন্দ্র ভট্টাচার্য্য, এম-বি, রায় শ্রীযুক্ত গোপীনাথ সেন বাহাদুর, শ্রীযুক্ত অতুলচন্দ্র শেঠ, শ্রীযুক্ত নীলরতন আচ্য প্রমুখ ব্যক্তিগণ তাঁহাকে নিয়মিতরূপে যথাসাধ্য গুরু-দক্ষিণা দিয়াছেন। ইহা ছাড়া ইদানীং বহু শিষ্য হইয়াছিল, তিনি তাঁহাদের নিঃস্বার্থ-ভাবে সঙ্গীতাদি শিক্ষা দিতেন।

লালবিহারীবাবু বহু রাত্রি পর্য্যন্ত সঙ্গীতাদি চর্চা লইয়া থাকিতেন। যখন যে কেহ যে সময়ে তাঁহার কাছে গান শুনিতে আসিতেন, দ্বিকল্পি না করিয়া তখনই

তাঁহাদের গান শুনাইতেন। যদি কেহ বাংলা গান শুনিতে ইচ্ছা করিতেন তাহা হইলে তিনি কলিকাতার বিখ্যাত ঠাকুরবাটীর রচিত ব্রহ্মসঙ্গীত ও মহাজনী পদ গাহিতেন এবং বলিতেন উক্ত ব্রহ্মসঙ্গীতগুলি প্রায় খাটি হুর, ইহা গাহিলে রাগ-ভ্রষ্ট হয় না।

লালবিহারীবাবু প্রত্যহ প্রাতঃকৃত্য সমাপনান্তে নিজ ভাতৃপুত্র সাতকড়িকে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন। এইরূপে তাঁহার শেষ জীবন অতিবাহিত করিয়া ১৩১২ সালের ১৭ই চৈত্র শনিবার দিবসে নিজ চুঁচুড়াস্থিত বাসভবনে শেষ নিঃশ্বাস পরিত্যাগ করেন।

(চুঁচুড়া বার্তাবহ)

গান

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

আজি বাদল মেঘের মাথা
জাগে আষাঢ় গগন ঘেরি,
তার গভীর গরজ রবে
বাজে তারি সে বিজয়-ভেরী।

নব নীপের সুরভি আসে
তার বিধুর বিরহ স্বাসে
মোর মনের কলাপী নাচে
ঐ মেঘের মাধুরী হেরি।

মোর যক্ষ-প্রিয়া সে একা
গাঁধে বেদন-স্মৃতির মালা
সে যে প্রদীপ নিভায়ে কাঁদে
রচি' অশ্রু-অরঘ ডালা।

হেন সজল বাদলে আজি
উঠে বিরহ রাগিণী বাজি'
আমি স্বপন-সায়রে একা
মোর বাদল-বঁধুরে হেরি।

রস-কীর্তন—রূপানুরাগ

ছটুকী ও জপতাল

মূল গান	আখর বা অলঙ্কার	
কি রূপ দেখিলাম কালিন্দী-কূলে । (১)	(১) জনমিয়ে দেখি নাই গো	১ম স্তর
অপরূপ রূপ কদম্ব মূলে ॥	এমন মোহন রূপ	২য় স্তর
অচলা চপলা মেঘের গায় । (২)	সেই রূপে আঁখি ভ'রে গেল	৩য় স্তর
মৃগাক্ষ রহিতে শশাক্ষ উদয় ॥ (৩)	(২) এমন কভু দেখি নাই গো	১ম স্তর
নাচিছে ময়ূর জলদ 'পরি । (৪)	চপলা অচলা হয় গো	২য় স্তর
অলিকুল আছে চাঁদেরে ঘেরি ॥ (৫)	(৩) যেন চাঁদ উঠেছে	১ম স্তর
আর অপরূপ কহিতে নারি ।	নবীন মেঘের কোলে চাঁদ উঠেছে	২য় স্তর
যথা মেঘ তথা না হয় বারি ॥	(৪) ময়ূর নাচা দেখে এলাম	১ম স্তর
হৃদয়-আকাশে উদয় করি । (৬)	যমুনায় জল আন্তে গিয়ে	২য় স্তর
নয়ন-যুগলে বহয়ে বারি ॥	(৫) অলকা তিলক নয় গো ।	
হেন মনে হয় বিজুরী হ'য়ে ।	(৬) নবীন মেঘ উঠে আসে	১ম স্তর
মেঘের গায়ে থাকি জড়িয়ে ॥ (৭)	(আমার) ভাগ্যান্ধনে হৃদাকাশে উঠে আসে	২য় স্তর
জ্ঞান কহে ধনি না কহ আন ।	(৭) এই মনে সাধ হয় আমার	১ম স্তর
যে কহিলা তুমি সেই সে প্রমাণ ॥ (৮)	ঐ মেঘের বামে দাঁড়াই গিয়ে	২য় স্তর
	(৮) একবার বামে দাঁড়াও গিয়ে	১ম স্তর
	নয়ন ভ'রে যুগল হেরি	২য় স্তর
	(আর) হেরে' নয়ন সফল করি	৩য় স্তর

মূল গানের কলিগুলিতে “১” “২” ইত্যাদি চিহ্ন দেওয়ার উদ্দেশ্য এই যে “আখর” অংশেও তদনুরূপ চিহ্নিত আখরগুলি মূল গানের অনুরূপ চিহ্নের সহিত মিলিত করিয়া লইতে হইবে ।

কথা—৮জ্ঞানদাস

স্বর—প্রাচীন [গড়েরহাটা] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত) ।

স্বরলিপি—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের ছাত্র শ্রীশশাক্ষশেখর চট্টোপাধ্যায়, বি. এ. (রায় খগেন্দ্রনাথ মিত্র বাহাদুরের নির্দেশক্রমে) ।

ছত্রুকা

১' ২ ১' ২
II রা -গা -গা | গমপা -পা পধা -পমগা I রগা -মপা -পপা | মা -মা গা -গা I
কি ০ ০ | রু০০ ০ প০ ০০০ দে০ ০০ ০০ | থি ০ লা ম্

১' ২ ১' ২
রগা -রা -রা | গা গা গা -গা I গমপা -মা -গা | গা -গা -গমা -গরা I
কা ০ ০ | লি ন্ দৌ ০ কু০০ ০ ০ | লে ০ ০০ ০০
১X*

১' ২ ১' ২
রা -রা -রা | রা -রা রা -রা I নসরা -া -া | রা -া রগা -রগা I
অ ০ ০ | প ০ রু ০ প ০ ০ | রু ০ প০ ০০

১' ২ ১' ২
গমা -পধা -ধা | পা -পা পধা -পমগা I গা -মা -গা | রা গা -মগা -রসা II
ক০ ০০ ০ | দ অম্ ব০ ০০০ ম্ ০ ০ | লে ০ ০০ ০০

* “কাটান” শব্দটি আখর বা অলকারের অপর একটি কীর্তন-প্রচলিত নাম। “১X”, “২X” ইত্যাদি সাক্ষেতিক চিহ্নগুলির তাৎপর্য—প্রথম কাটান, দ্বিতীয় কাটান ইত্যাদি। গানের যে কলিতে যে স্থানে “১X” আছে সেই কলির সেই স্থানে কাটানের প্রথম স্তর ধরিতে হইবে। তৎপরে আখরের প্রথম স্তরে যেখানে “২X” চিহ্ন আছে সেখানে কাটানের ২য় স্তর ধরিতে হইবে। এইরূপেই কাটানের স্তরগুলি ধরিবার চিহ্ন বরাবর দেওয়া হইবে। গান “ঘরে” ঢুকিবার সময় আবার বিলোমক্রমে আখরের প্রথম স্তরে আশিয়া ঘরে ঢুকিতে হয়।

ছত্রুকার বোল গত বৈশাখ সংখ্যায় দেওয়া হইয়াছে।

+ ০ + ০
| | | |
অপতাল—রাঁ উ কি দা ঘি না তাঁ উ কি তা থি না

জপতাল

	+			০			+			০			
II	পা	পা	পা	মা	গা	গা	I	রা	গরা	গা	গা	মগা	-মগা I
(ক)	অ	চ	লা	চ	প	লা	মে	ঘে ০	রি	গা	০ ০	০ য়	
	১x												
(খ)	না	চি	ছে	ম	য়	র	জ	ল ০	দ	প	রি ০	০ ৩	
	১x												
(গ)	আ	র	অ	প	রু	প	ক	হি ০	তে	না	রি ০	০ ০	
(ঘ)	হ	দ	য়	আ	কা	শে	উ	দ ০	য়	ক	রি ০	০ ০	
							১x						
(ঙ)	হে	ন	ম	নে	হ	য়	বি	জু ০	রী	হ	য়ে ০	০ ০	
							১x						
(চ)	জা	ন	ক	হে	ধ	নি	না	ক ০	হ	আ	০ ০	০ ন্	

	+			০			+			০			
	[গা]						[গমগরা]					[মা]	II
	রা	রা	রা	রা	রা	রা	I	রা	গমা	পপা	মা	গা	গা
(ক)	ম	গা	ক	র	হি	তে	শ	শা ০	ক ০	উ	দ	য়	
				১x									
(খ)	অ	লি	কু	ল	আ	ছে	টা	দে ০	রে ০	ঘে	রি	০	
				১x									
(গ)	য	থা	মে	ঘ	ত	থা	না	হ ০	য় ০	বা	রি	০	
(ঘ)	ন	য়	ন	য়	গ	লে	ব	হ ০	য়ে ০	বা	রি	০	
(ঙ)	মে	ঘে	র	গা	য়ে	০	থা	কি ০	জ ০	ডা	য়ে	০	
(চ)	ঘে	ক	হি	লা	তু	মি	সে	ই ০	সে ০	প্র	মা	৭	

আখর—

	১		২			১		২					
II	রা	রা	-১	রা	-১	রা	-১	I	রা	গরা	-গা	গা	মগা
(১)	জ	ন	০	মি	০	য়ে	০	দে	খি ০	০	না	০ ই	গো
	২x												(১ম)

^১পা পা -^১ | ^২পধা -নর্দীনা -সর্না I ^১ধা পা -^১ | ^২মা -পমা গা -মগা I
 এ ম ০ | ন ০ ০০ মো ০০ হ ন ০ | ক ০০ প ০০ (২য়)
৩X

(পা পা) ^১ধা পা -^১ | ^২ধা -^১ না -^১ I ^১পমা পা পমা | ^২দপা -দপা মা -গা I
 সে ই ক পে ০ | ঝা ০ গি ০ ভ রে ০ | গে ০ ০০ ল ০ (৩য়)

⁺রা রা -^১ | ^০রা রা -^১ I ⁺রা গা -গা | ^০গমা গা রমা I
 (২) এ ম ন | ক হু ০ | দে খি ০ ০ | না ০ ই গো ০ (১ম)
 ২X
 (৪) ম য় র | না চা ০ | দে পে ০ ০ | এ ০ লা ০ ম (১ম)
 ২X

⁺মা পা -পা | ^০পধা -নর্দীনা I ⁺ধা পা -পা | ^০মা মা গা I
 (২) চ প ০ | লা ০ ০০ অ চ লা ০ | হ য় গো (২য়)
 (৪) য় মু ০ | না ০ ০য় জল আ নু তে | গি য়ে ০ (২য়)

(রা রা) ⁺রগা -মপা পা | ^০মা গা [মা] -গা I
 (৩) যে ন চা ০ ০ দ উ | ঠে ছে ০ —১ম স্তর
২X

(গা মগা) ⁺রা রা রা | ^০রা গা -মগা I ⁺রগা -মপা পা | ^০মা গা -গা I
 ন বীন মে ঘে র | কো লে ০০ চা ০ ০ দ উ | ঠে ছে ০ —২য় স্তর

(পপা পা) ⁺ধা পা পা | ^০মা মা গা I
 (৫) অল কা ভি ল ক | ন য় গো

+			০				+			০			
গা	পা	মা	পা	-পা	-পা	I	-পা	পা	পা	মমা	গা	গা	I
(৬) উ	ঠে	আ	সে	০	০		০	০	ন	বীন	মে	ঘ	১ম স্তর
								২X					
(৭) সা	ধ	হয়	আ	মা	র		০	০	এই	০০	ম	নে	১ম স্তর
								২X					

	+			০			+			০				
(পা পপা)	পা	-দা	-দা	দা	-দা	-দা	I	দপা	-দা	-দা	মপা	দপা	-মপা	I
(৬) আ মার	ভা	০	০	গা	০	০		গু	০	০	গে	০০	০০	
(৭) ঐ ০০	মে	০	০	ঘে	০	০		বা	০	০	খে	০০	০০	

+			০				+			০			
গা	-গা	গা	গা	গা	গা	I	গা	পা	দপা	মা	পা	-দা	I
০	০	হু	দা	কা	শে		উ	ঠে	আ০	সে	০	০	২য় স্তর
০	০	০	০	০	০		দা	ডা	০ই	গি	য়ে	০	২য় স্তর

+			০				+			০			
মগা	গা	রা	রা	রা	গমগা	I	রা	গমা	পা	মা	গা	-গা	I
(৮) এ	ক	বা	র	বা	মে০০		দা	ডা০	ও	দে	খি	০	১ম স্তর
											২X		

(গা গগা)			+	পা পা পা				০	পদা -নদা না			I	+	পা পা পা				০	[পা পা পা]		
আ	মরা	ন	৩X					৩০	০০	রে			যু	গ	ল			হে	রি	০	২য় স্তর

+			০				+			০			
পা	ধা	-ধা	ধা	না	না	I	ধপা	পা	পা	মা	গা	-মা	I
হে	রে	০	ন	য	ন		স	ফ	ল	ক	রি	০	

(ক্রমঃ)

যাত্রায় নৃত্য-গীত

শ্রীবিনয় সরকার, এম. এ.

ভাব-সাহচর্য্যে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের আলোড়ন-বিলোড়নকে আশ্রয় ক'রে নৃত্য-গীতের প্রকাশ। সোজা এই দেহটাকে অস্ত্রের নিকটে অপরূপ হবার সম্ভাবনা নেই। একে কলা-কৌশল সাহায্যে অস্ত্রের কাছে আকর্ষণীয় ক'রে তুলতে হবে। বনের ভেতরে একটা চিতাবাঘ যখন গ্রীবাটি ঈষৎ বেঁকিয়ে সম্মুখের একটা পা উচু ক'রে শিকারীর দিকে তীব্র দৃষ্টি নিষ্ক্ষেপ করে, তখন সেই ভয়াবহ মৃষ্টিও সৌন্দর্য্যের পরিপূর্ণতায় স্বয়ং প্রকাশিত। এর কারণ কি? —চিতাবাঘের এই যে ভঙ্গিমা, দেহের এই যে বর্ণ-বৈচিত্র্য —এদের আশ্রয় ক'রেই না একটা অনির্বচনীয় সৌন্দর্য্যের প্রকাশ! সুতরাং তাল-মান-রস-সম্বিত ভঙ্গিম-দেহ-সঞ্চালনে আনন্দ-সৌন্দর্য্যের উৎস বইবে এতে আর আশ্চর্য্য কি! তাই 'সঙ্গীত-দামোদরে' উক্ত হ'য়েছে—

“দেশরুচ্যা প্রতীতোহয় তাল-মান-রসাশ্রয়ঃ।

সবিলাসোহঙ্কবিক্ষেপো নৃত্যমিতুচ্যতে বৃধেঃ”

‘দেশরুচি’ শব্দটা সবিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাই দেশ-কাল-পাত্র-ভেদে মানুষের সর্ববিষয়ে রুচি-পরিবর্তনও যেরূপ হয়, নৃত্য-সম্পর্কেও সেইরূপ। আমাদের জাতীয় যাত্রার নৃত্যগীত রুচিপরিবর্তনের স্রোতে এমনি ক'রেই গা এলিয়ে ভাসমান হ'য়েছে যে, স্বল্পকাল মধ্যেই এর আদিম রূপ ধরা কঠিন হ'য়ে প'ড়বে।

শিশুরাম অধিকারীকে যাত্রার প্রথম প্রবর্তক বলা হয়। পরমানন্দ অধিকারী, গোবিন্দ অধিকারীর পরেই গোপাল উড়ের নাম যাত্রায় বিশিষ্ট স্থান অধিকার ক'রে র'য়েছে। বঙ্গীয় যাত্রাগানে গোপাল উড়েই নৃত্য-গীতের একটি

বিশিষ্ট ধারা প্রবর্তন করে। নামেই বোঝা যাচ্ছে যে, গোপাল উড়িয়াবাসী। উড়িয়াবাসীর প্রবর্তনায় ‘উড়ে নাচ’ বঙ্গীয় ‘দেশরুচি’ অনুযায়ী ‘যাত্রাগানে’ সন্নিবিষ্ট হয়। ‘উড়ে নাচ’ ছোটনাগপুরের সাঁওতালদের মাদলের তাল-সম্বিত নৃত্যের জুড়িদার। এই জাতীয় নৃত্য তাণ্ডব নৃত্যের অঙ্গীভূত। সঙ্গীত-নারায়ণে আছে—“স্বীনৃত্যং লাস্ত্রাখ্যাং তঃ পুংনৃত্যং তাণ্ডবং স্বতম্।” অতএব, দুই প্রকারের নৃত্যের মধ্যে তাণ্ডব নৃত্য না হয় গোপাল উড়ে কর্তৃক প্রবর্তিত হলো, কিন্তু রমণী-নৃত্য বা লাস্ত্রনৃত্য কোথা থেকে এল! লাস্ত্রনৃত্য পাশ্চাত্য দেশ থেকে আমদানী হয় নি। এই ক'লকাতারই পাশি থিয়েটার থেকে লাস্ত্র নৃত্যের আদিম রূপ সংগৃহীত হ'য়ে তদানীন্তন থিয়েটার ও যাত্রায় নানারূপে পরিমার্জিত হয়ে এই লাস্ত্রনৃত্যের বিকাশ হয়। তাণ্ডব ও লাস্ত্র—প্রত্যেকেরই দু'টি ক'রে উপবিভাগ আছে। লাস্ত্রের এক উপবিভাগের নাম ‘ছুরিত’; এটা আদিরসাত্মক। সঙ্গীতদামোদরেও দেখা যাচ্ছে—

“যত্রাভিনয়াত্তৈর্ভাবৈরসৈরাগ্লেষ চুষ্টনৈঃ।

নায়িকানায়কৌ রঙ্গং নৃত্যতচ্ছুরিতং হিতং॥”

আদি রঙ্গের আলম্বন উদ্দীপন বিভাবাদি সহকারে নায়ক-নায়িকার রঙ্গনৃত্যই ছুরিত নৃত্য নামে অভিহিত। এই ছুরিত নৃত্যই তদানীন্তন কালের আবহাওয়ায় প'ড়ে ‘খেমটা নাচে’ রূপান্তরিত হয়। আদিম যাত্রায়—অর্থাৎ কালীদাসময় যাত্রায়—খেমটা নাচ ছিল না। কালীদাসময় যাত্রার নৃত্যগীতে যথেষ্ট গাভীর্ষ্য, সৌন্দর্য্য ও পবিত্রতা ছিল। কালীদাসময় যাত্রার নৃত্যগীতে মহারাষ্ট্রী প্রভাব * ছিল ব'লে

* এ সম্পর্কে পরবর্তী সংখ্যায় আলোচনা করা হবে। — বি. স.

মনে করা যায়। ‘খেমটা নাচ’ সম্পর্কে কোন লেখক বলেছেন—“খেমটা নাচ, চন্দ্রহার, চাবির সিকল, শাস্তিপুত্র ধুতি, যাত্রার মেতরাগী ভারতচন্দ্রের রসমঞ্জরী এ সকল এক জাতীয়। তীব্র, উগ্র ও উত্তপ্ত।” দেহের কটিপ্রদেশ ক্ষেপণই খেমটা নাচের বৈশিষ্ট্য। উনবিংশ শতাব্দীর তৃতীয় পাদে এই খেমটা-নাচের বাহুল্য হয়।

ঐ সময়ে নৃত্যের অধঃপতনের সঙ্গে সঙ্গেই সুরেরও অবনতি হ’লো। কোন রাগরাগিণীই পূর্ণাঙ্গভাবে গীত হতো না। তাল-লয়-সহকারে সুরসাধন ক’চিৎ পরিদৃষ্ট হ’তো। কোন সুরেরই সাহায্যে একটি বিশিষ্ট ভাব পরিস্ফুটিত হতো না। সুরের মাধুর্য, লালিতা, গভীরতা যাত্রার আসরে কদাচিৎ সৃষ্ট হতো। তদানীন্তন যাত্রার এই ছরবছা দেখে কোন রসজ্ঞ সমালোচক বলেছেন—“আমাদের নৃত্যের গাভীর্য্য নাই, সুরেরও গাভীর্য্য নাই। সুর স্বভাবব্যাঞ্জক। আমাদের সুর সামান্য। আমরাও সামান্য।”

সুরের একরূপ “সামান্যতা”র কারণ কি? নিরক্ষর, অর্দ্ধ-শিক্ষিত যাত্রাকার কোনরূপে ছন্দ মিলিয়ে দিচ্ছেই তার দায়িত্ব পালন ক’রত। বর্ণের পর বর্ণ জুড়ে দিয়ে চরণে চরণে অন্ত্য অক্ষর মিলিয়ে দিলেই যদি কবিতা হ’তো তা’হলে জগতে প্রায় সবাই কবি। যাত্রাকারের নাটকীয় ভাব-কৌশলও অজুত। ‘সুন্দর’ গৃহে প্রবেশ ক’রতে পারছেন না। যেন কত বাবা-বিপত্তি। যাত্রাকার এক ছেলে-ভুলানো ছড়া গৌণে সুর-সংযোগ ক’রে দিলেন। যাত্রাকার রচনা ক’রলেন—

“রাজার বাড়ী পাকা কোটা,
চারিদিকে প্রাচীর আঁটা,

বল মাসী কেমন ক’রে বাব।—” “মাসী”
জীবটি ছাড়া এর প্রত্যুত্তর-সম্বলিত উপদেশ আর কার
নিকটেই বা প্রত্যাশা করা যাবে!

যাত্রা বা নাটক অভিনয়ে হাল্কা সুর ও মিশ্র রাগ-রাগিণী, অনেকের মতে সর্বথা প্রযোজ্য। তাঁদের এই মত না হয় মেনেই নিলাম। কিন্তু সুর তো প্রকাশ হলে বাক্যকে আশ্রয় ক’রে। একটা অষ্টমবর্ষীয় বালকের মগজে তো আর ‘মেঘদূতের’ রসবোধ অ’শা করা যায় না। বালকপাঠ্য পুস্তকের মধ্যে সে তার উপযুক্ত রস-জ্ঞান আহরণ ক’রতে পারে। সুরও তো প্রযোজ্য হয়—বাক্যের কাঠামোর ওপরে। সেই বাক্য-সংযোজনই যাত্রায় ক্রমশঃ অবনতির মুখে ছুটে চ’লেছিল। শুধু কি তাই! অভিনেতা ও সাজপোষাক নিরুপণও চমৎকার! ‘কচি’ শ্রাম আর ‘বুড়ি’ রাধা যখন যাত্রার আসরে আবির্ভাব নিলেন তখনই তো মানব-মনে ‘সুর সমাধি’ হয়েছে। তারপর ‘সুর-জাগরণের’ কসরংটান উপভোগ্য। মান-অভিমানের পালা সাজ হণো। মিলনবেলা এলো। মাতৃমণ্ডলীমা রাধার ক্রোড়ে নাতিপুত্র কৃষ্ণ ব’সলেন। ‘বৃদ্ধা’ ও ‘কচি’ মথুরেন্দ্রে গাইলেন—

“চম্পক-বরণী রাধা, শ্রাম কচি থোক।।

রাধাশ্রামে শোভে যেন আরসুলা—কাঁচপোকা।।”

‘আরসুলা’ ও ‘কাঁচপোকা’র এই মিলনকে “ভাবের জুয়োচুরী” ছাড়া আর কি বলা যেতে পারে! এতদ্ব্যতীত, কালুয়া-ভুলুয়া, মেতর-মেতরাগী, বৈষ্ণব-বৈষ্ণবী, মাতাল প্রভৃতির নৃত্য-গীতসাহায্যে হাস্যরস-পরিবেশন আলোচনা না করাট সঙ্গত। শুধু কি এই—যাত্রায় কৌশল্যা, কৈকেয়ী, সীতা—এমন কি বৃষ্টি-দশরথও সঙ্গীত-চর্চা করেন! এমন অভূতপূর্ব অভব্যপর আয়োজন ক’রেও যাত্রায় নৃত্য-গীতের উন্নতি হলো না—এ বড়ই দুঃখের কথা!

তবে, সব যাত্রাতেই যে ঐরূপ নমুনা দেখা দিত তা’ নয়। মতি রায়, নীলকণ্ঠ অধিকারী প্রভৃতির যাত্রাতে সরল প্রাণের গভীর ভাবদ্রোতক সঙ্গীতও শোনা যেত।

শ্রীকৃষ্ণ চন্দ্রাবলীর কুঞ্জ থেকে ফিরেছেন। বৃন্দার সরল প্রাণের গভীর ভাব যখন “গানের ভিতর দিয়া মরমে পশিল” তখন দর্শকসাধারণ আত্মগত হয়ে পড়লো। এখানে সঙ্গীত-রচনাও বেশ সাবলীল। অধিকারী মহাশয় নিজেই বৃন্দার ভূমিকায় অভিনয় করতেন। সঙ্গীতটি নীচে দেওয়া গেল।

তোমায় দেখে অঙ্গ জ্বলে কি আশায় এখানে এলে,
ফিরে যাওহে ভ্রমর তুমি মধু মেলে কি বাসি ফুলে।
বল দেখিহে গত নিশীথে কার কুঞ্জে গিয়েছিলে,
সখ্যভাবে মন যোগাতে, প্রভাতে এসে দেখা দিলে।
বল দেখি হে রসময়, কোথা ছিলে এ অসময়,
বয়ে গেলে ক্ষুধার সময় ভাল লাগে কি সুখা দিলে।
নীলকণ্ঠ বলে প্রভাতকালে কেন এলে হে চিকণকাল,
নিকুঞ্জবনে মনাগুণে জ্বলিছে ব্রজ কুলবালা।
সুখায়েছে কমলের মধু, কমল সুধু আছে বঁধু,
উড়ে বসগে ভ্রমর তুমি, মধুভরা আছে যে ফুলে।

কিন্তু, এ জাতীয় সঙ্গীত খুবই কচিং দৃষ্ট হ’তে। বলেই প্রায় সত্তর বৎসর পূর্বে তদানীন্তন যাত্রায় নৃত্যগীতের আবহাওয়ার স্বরূপ দেখে কোন সমালোচক বলেছিলেন—“আধুনিক যাত্রার উদ্দেশ্য চিত্তবৃত্তির পরিচয় দিয়া লোকের পরিতৃপ্তি সাধন করা। যে সকল কবি এখানে গীত বাধিতেছেন তাঁহারা ক্রমে এই সকল চিত্তবৃত্তিকে স্থগিত ও অপবিত্র করিয়াছেন। বিদ্যাসুন্দরের প্রণয়—নরকের প্রণয়। কৃষ্ণাধার প্রণয় প্রায় তাহাই দাঁড়াইয়াছে। আধুনিক যাত্রার দোষে কৃষ্ণাধাকে গোয়ালি বলিয়া বোধ হয়, পূর্বে কবির গুণে তাঁহাদিগকে দেবতা বলিয়া বোধ হইত।”

নৃত্যগীতই ছিল যাত্রার প্রাণ-বস্তু। লোকেও তাই সাধারণ কথাতে ‘যাত্রা-গান’ই বেশী বলে থাকে। অধ্যাপক Wilson বলেছেন—“The Yatra is

generally the exhibition of some of the incidents in the Youthful life of Krishna, maintained also in extempore dialogues, but interspersed with popular songs.” নৃত্যগীতেই যাত্রার সৌন্দর্য্য বদ্ধিত হয়। মহাকবি গিরিশচন্দ্রের ভাষাতেই বলি—“নাচের সৌন্দর্য্য বিকাশ-শক্তি, অপর শক্তি নহে। সৌন্দর্য্যবিকাশও সাধারণ শক্তি নয়।……… নাচ যদি মাধুর্য্যময়ী না হয়, তাহা হইলে নাচই নয়, সকলেরই চরম স্থানে গতি। গান-কবিত্ব যে আদর্শ লক্ষ্য করিয়া, নৃত্যেরও সেই লক্ষ্য।”

যাত্রায় বালক-সঙ্গীতের সৃষ্টি উল্লেখযোগ্য ঘটনা। মনোমোহন বিচারদ্র মহাশয় বলেন—“রসিকলাল চক্রবর্তী বালক-সঙ্গীতের স্রষ্টা, প্রথমতঃ তিনি সামান্যভাবে “নিমাই সন্ন্যাস” পালা লইয়া আসরে অবতীর্ণ হন, সাজপোষাক কিছুই নাই, গৈরিকবজ্র মাত্র সঞ্চল কিন্তু তাঁহার রচিত সঙ্গীতের মাধুর্য্যে সাধারণে বিশেষরূপে আকৃষ্ট হইতে লাগিল। অতি অল্প সময়ের মধ্যে বালক-সঙ্গীত সম্প্রদায় তৎকালীন যাত্রা সম্প্রদায়ের মধ্যে প্রথম শ্রেণীর উপযুক্ত প্রণয়সা ও আদর লাভে সমর্থ হইয়াছিল।” রসিকলাল চক্রবর্তী মহাশয় যশোহর জেলায় রায়গামের অধিবাসী। বঙ্গযাত্রার ইতিহাসে রসিকলালের নাম চিরদিন অরলীয় হ’য়ে থাকবে।

Aristotle বলেন—“Imitation, by conscious art or mere habit, is the common principle of the arts of Poetry, Music, Dancing, Painting and Sculpture.” মানবমনে অমুকরণ-প্রবৃত্তি বিশিষ্ট স্থান অধিকার ক’রে আছে সত্য, কিন্তু বঙ্গযাত্রায় এই অমুকরণধারা নৃত্যগীতের একটি প্রতিবাদস্বরূপ হ’য়ে দাঁড়িয়েছে। বর্তমানে থিয়েটারি কায়দায় যেমন যাত্রাভিনেতা আবৃত্তি করেন, তেমনি নৃত্যগীতেও থিয়েটারি

ঢঙের নৃত্যগীতের ধারা এসে পৌছেচে। অত্যাধুনিক চ'লবে না। আধুনিক যাত্রা-সম্প্রদায়গুলি এ বিষয়ে হুঁচরটি যাত্রাতেও তথাকথিত oriental বা প্রাচ্য নৃত্য দেখা যায়। কিন্তু যাত্রার আসরে এইরূপ নৃত্যও ভাল জমে না। এখন সেজন্ত অনেকটা পাঁচমিশেলী নাচগান দেখা যায়। সবই আছে, অথচ কোনটিই নেই। যাত্রাগানের ভিতর দিয়ে লোকশিক্ষা হয়, নৃত্যগীতের ভিতর দিয়েও এই শিক্ষাধারা অহুত হ'য়ে থাকে। মস্তেসরীর শিক্ষা-ধারাতেও নৃত্যের পরিকল্পনা আছে। কিন্তু নৃত্যগীতকে নিছক একটা আমোদ-প্রমোদের হুরাতে পরিণত ক'রলে চ'লবে না। আধুনিক যাত্রা-সম্প্রদায়গুলি এ বিষয়ে বর্তমানে কিঞ্চিৎ দৃষ্টিনিষ্কেপ ক'রেছে। অঘোরনাথ কাব্যতীর্থ, ভোলানাথ কাব্যশাস্ত্রী, ফণীভূষণ বিজ্ঞাবিনোদ প্রভৃতি কৃতবিদ্য যাত্রাগান রচয়িতাগণ আবৃত্তি ও নৃত্যগীতের দিক দিয়ে অনেক উন্নতি সাধন ক'রেছেন। সঙ্গীতরচনাও সবিশেষ উপভোগ্য। ছন্দ ও ভাবসাহায্যে নৃত্য-গীতের প্রভূত উন্নতি আশা করা যায়। মনে হয়, দেশজ উপাদান নবভাবে রূপায়িত হ'য়ে বঙ্গযাত্রাকে নবীন আলোকের সন্ধান দেবে।

আলাপ

(পূর্বাহ্নরুত্তি)

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

কল্যাণ

৬। সা না -সান রা রগা -রা সা না -রগা রা সনা -সা না ধা ধনা -সা
 ০ তা ০ নে হুম ০ ০ নে ০০ ঞ নে ০ ০ নে ০ হুম ০

না ধা -পা পা পা -ধা না সা ধনা -সা সা -সা সনা -সা রা গা গা পা -গা
 ০ নে ০ হুম নে ০ ০ ঞ ০০ ০ নে ০ তা ০ ০ নে হুম ০ নে ০

রা গা রা -পা পা গা পা -পা মপা মধা পা পমা পা গা রা গরা
 ০ ঞ ০ ০ ০ ০ ০ ই ০ ০ ০ ০ ০০ হুম ০ ০ তা ০

গা রা গা রা -পা সা -পা
 হুম ০ ০ হুম ০ নে ০

৭। ন স ধ না - না ধ না - না স না - ধ না - না ধ পা পা ম পা - ম প ধ পা পা
 তা নে ০ ০ ০ হু ০ ম নে ০ ঋ ০ ০ ০ নে তা ০ ০ ০ ০ নে
ম প গ রা গা পা ধ না সা ধ না পা ধ না - না সা সা - না
 হু ম ০ নে ঋ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ নে ০
সা না স না রা গা - না গা গা - না রা গা গা - না গ পা - গা পা
 ০ তে ০ নে হু ম নে ঋ ০ ০ ০ ০ নে ০ নে ০ তে
ম পা গা গা রা রা গ রা গা রা সা - না
 হু ০ নে ০ নে ০ ০ ঋ ০ নে ০
রা গা রা র প গ প ম প ম ধ পা পা ধ পা ম প গা গা - না রা র গ রা গা গা পা গা
 নে ০ ০ ঋ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ নে তে নে হু ০ ম নে ০ ০ না ০ ০ না ০ ০ ০
প মা ম ধা পা - না ম প গা
 ০ ০ নে ০ ঋ ০ হু ০ ম

ক্রমশঃ

গান

শ্রীহিন্দু গুপ্ত

করিস্ নে ভুল রাখিস্ জেলে

তোর দেউলের প্রদীপ শিখা

প্রণয় যেচে ঝড়ের রাতে

ফেলিস্ নে ভাই যবনিকা।

ও তোর সবুজ তরুণ তরুর রাগে

আস্বে পথিক অতুরাগে

লিখবে এসে নিশ্চয় রাতে

ব্যথার গভীর মিলন লিখা।

মুখু আঁখি থাক্ ফিরে যাক্

স্বপ্নেরি স্বপ্ন রচি—

তাপসীর অশ্রু বরক—

মরুক আশা কিশোর কচি।

ও তুই থাকিস্ জেগে প্রহর গণি

আস্বে দেখিস্ নয়নমণি

বাধন খুলি' ভালবেসে

আঁকবে ভালে বিজয়-টীকা।

ব্রহ্ম-সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়

যাঁরা নিচক সাহিত্য চর্চা করেন—সাহিত্য রচনাতেই তাঁদের শক্তি ও সামর্থ্য সীমাবদ্ধ, সঙ্গীতশাস্ত্র সম্বন্ধে তাঁদের কিছু লিখতে বা বলতে অনুরোধ করা তাঁদের শুধু এক প্রকার অপ্রতিভ অবস্থায় ফেলা ভিন্ন আর কিছু নয়। কারণ অনভিজ্ঞ ব্যক্তি যদি কোন জ্ঞাতব্য বিষয়ের সম্বন্ধে আপনার অভিমত জ্ঞাপন করে তখন তার সেই কায্যে শোচনীয় ভাবেই অক্ষমতা প্রকাশ পায়। সঙ্গীতের একান্ত অমুরাগী হলেও—সঙ্গীত শাস্ত্রের তাত্ত্বিক (theoretical) ও ব্যবহারিক (practical) কোন জ্ঞানই আমার নেই। এই কারণে ব্রহ্ম-সঙ্গীতে পূজনীয় রবীন্দ্রনাথের যে অপরূপ, অভিনব ও অপরিমেয় অবদান—সঙ্গীত-বিজ্ঞানের দিক থেকে তার আলোচনার গুরুত্ব ও বার্থ্য্য চেষ্টা না করে কাব্য-সৃষ্টির দিক থেকেই তার আলোচনা করবো।

বাংলাদেশে যারা যথার্থ উচ্চশিক্ষিত উচ্চাঙ্গের সাহিত্য, সঙ্গীত, চিত্রবিজ্ঞান প্রভৃতি লিপিতকলার বিভিন্ন বিভাগ অমুশীলনের সঙ্গে যারা সাক্ষাৎভাবে পরিচিত ও অমুরক্ত—তাঁদের সকলেরই জানা আছে যে সমগ্র জগতে রবীন্দ্রনাথ শুধু আধুনিক যুগে বিশ্ববরেণ্য সাহিত্যস্রষ্টাদের অন্ততম নন—তাঁর প্রতিভার বহুদিক এবং তার দ্বারা তিনি ভারতবর্ষ ও সমগ্র মানব-সভ্যতাকে নতুন সম্পদে সমৃদ্ধ করেছেন। আধুনিক যুগে জগতের সর্বশ্রেষ্ঠ কবি রবীন্দ্রনাথের সৃষ্টিশক্তিশালী লেখনী থেকে যে সমস্ত গান রচিত হয়েছে সেগুলিতে আমরা শুধু দিগন্তপ্রসারিণী কল্পনা, অপূর্ব শব্দসম্পদ অথবা চিরনূতন ও অতল গভীর ভাবেরই পরিচয় পাই না—রবীন্দ্র-সঙ্গীতের অধিকাংশ গানেরই স্বর ও তার সংযোজন কবিগুরু নিজস্ব উদ্ভাবিত। কবিগুরু বিচিত্র শব্দ-সম্পদে গানের যে কথা সৃষ্টি করেন সেই গান

তাঁর নিজস্ব উদ্ভাবিত স্বর-সংযোজনার প্রাণময় হয়ে ওঠে। সেইজন্য রবীন্দ্রনাথের গানগুলি শুধুই কাব্যপ্রধান নয় সেগুলিতে স্বরেরও যথেষ্ট প্রাধান্য আছে। রবীন্দ্রসঙ্গীত কথা ও স্বরের অপূর্ব সমাবেশ—সেইজন্য তাঁরা কবিগুরুর কাব্য-প্রতিভার সঙ্গে সঙ্গে তাঁর সঙ্গীত-প্রতিভারও পরিচয় বহন করে আনে। এগুলি যেমন জীবন্ত, তেমনি সুন্দর, তেমনি মনোরম। কথা ও স্বরের প্রতিভা শুধু রবীন্দ্রনাথের কষ্টকর অমুশীলনের ফল নয়, এ তাঁর বহুজ্ঞমাজিত ও বিধিদ্ভূত অতুলনীয় অধিকার। সত্য সত্যই তিনি সর্ববিজ্ঞার অধিষ্ঠাত্রী দেবী বিশ্বভারতীর চিরবরেণ্য মানসপুত্র।

রবীন্দ্র-সঙ্গীতের বিভিন্ন বিভাগ আছে, যথা—ভানু-সিংহের পদ্যসলী (বৈষ্ণবগীতি), ব্রহ্ম-সঙ্গীত (ধ্রুপদ, খেয়াল, ঠুংরী ও আধুনিক মিশ্ররাগ সমন্বিত), প্রণয়-সঙ্গীত, জাতীয় সঙ্গীত, নৈসর্গিক সঙ্গীত, মহামানব-বন্দনা সঙ্গীত ইত্যাদি।

যতদূর জানা যায়, মাত্র আট বৎসর বয়সে রবীন্দ্রনাথ কবিতা রচনা আরম্ভ করেন। কিন্তু কত বছর বয়স থেকে তিনি গান লিখতে প্রবৃত্ত হয়েছেন তা তাঁকে জিজ্ঞাসা করেও সেই সময়ের অভ্রান্ত মীমাংসা করতে পারি নি। নানাভাবে অনুসন্ধান করে জেনেছি যে সাহিত্যের পথ্যায় যথার্থ স্থান পেতে পারে এমন সব গীতি-কবিতা রবীন্দ্রনাথের লেখনী থেকে তাঁর চৌদ্দ বৎসর বয়সের (১৮৭৫ খৃষ্টাব্দে) আগে উৎসারিত হয়নি।

“তোমারেই করিয়াছি জীবনের ধ্রুবতারা” “মহা সিংহাসনে বসি শুনিছ হে বিশ্বপিতঃ”, “আমরা যে শিশু অতি অতি ক্ষুদ্র মন”, “দিবানিশি করিয়া যতন”, “সত্যমঙ্গল প্রেমময় তুমি, ধ্রুবজ্যোতিঃ তুমি অন্ধকারে” প্রভৃতি গানগুলি রবীন্দ্রনাথের চতুর্দশ বৎসর বয়সে অথবা তার পরে লেখা। এই সময়কার

গানগুলির মধ্যে “নয়ন তোমারে পায় না দেখিতে রয়েছ
নয়নে নয়নে”—এই গানটি রবীন্দ্র-সাহিত্যাহুরাগীদের কাছে
চিরস্মরণীয়। এই গানটির ভাবের গভীরতা, গতির
সাবলীলতা, ভক্ত অন্তরের আকুলতা, অমুভূতির প্রার্থনা
এমনি যে উদারচেতা ঈশ্বরপ্রেমিক মাত্রকেই এ গানটি মুগ্ধ
করে। এই গান বালক রবীন্দ্রনাথের কাছে শুনে তাঁর
পিতৃদেব পূজ্যপাদ মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ তাঁকে উৎসাহ বাণী ও
পাশ্চাত্য টাকা পুরস্কার দিয়েছিলেন। ঈশ্বরদ্রষ্টা মহর্ষি স্বীয়
পুত্রের উজ্জ্বল ও বিচিত্র গৌরবময় ভবিষ্যৎ দেখেই যেন
পুত্রকে এমনি ভাবে উৎসাহিত করেছিলেন—এ যেন
রবীন্দ্র-প্রতিভার জগদ্ব্যাপী স্বীকৃতি, খ্যাতি ও সম্মানের
পূর্বাভাস।

রবীন্দ্র-সাহিত্যের সঙ্গে যাদের সাক্ষাৎ ও ঘনিষ্ঠ পরিচয়
নেই তাঁদের এক মারাত্মক ভ্রান্ত ধারণা আছে যে রবীন্দ্র
সঙ্গীতের স্বর আগাগোড়াই বিভিন্ন রাগ রাগিণীর
সংমিশ্রণ! বিশুদ্ধ রাগ রাগিণীর কোন গান নাকি
রবীন্দ্রনাথের দ্বারা কখনও রচিত হয় নি! কিন্তু একথা
সত্য নয়।

বাংলার সঙ্গীত-জগতে রবীন্দ্রনাথ এক বিরাট বিপ্লব
এনেছেন। একই গানের মধ্যে দু'তিন রকম স্বরের
সংমিশ্রণ দ্বারা তাকে কী রকম চিত্তাকর্ষক ও শ্রুতিমধুর
কোরে তোলা যায় সে কার্য রবীন্দ্রনাথের নব নব উন্মেষ-
শালিনী প্রতিভার অগ্ন্যুত্তম পরিচয়। রাগ রাগিণীর সংমিশ্রণে
রবীন্দ্রনাথের অসংখ্য গান রচিত হলেও যদি আমরা
রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীত রচনার ধারাবাহিক ইতিহাস
আলোচনা করি তা'হলে দেখতে পাই যে রবীন্দ্রনাথের
গানে শুধু মিশ্র স্বরই সমস্ত নয় পরন্তু ধ্রুপদ, খেয়াল, ঝংরী,
কীর্তন, বাউল প্রভৃতিতে নানা প্রকৃতির বিশুদ্ধ স্বর আছে।
অনেক প্রসিদ্ধ হিন্দী ধ্রুপদ গানের স্বর অবলম্বনে
রবীন্দ্রনাথ তাঁর অগ্রজ জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সহযোগে বাংলা

শব্দ যোজনা করে বাংলার ধ্রুপদ গান রচনা করেছেন।
সেগুলি সঙ্গীত-চর্চাকারীদের অনেকেই জানা আছে।
তার মধ্যে গুরু নানকের “এ হরি হৃন্দর, এ হরি হৃন্দর”
গানটি উল্লেখ করা যেতে পারে। মিশ্ররাগ সমন্বিত গান
ছাড়াও রবীন্দ্রনাথের গানের যে বিভিন্ন শ্রেণী আছে তা
আমরা দৃষ্টান্ত স্বরূপ নিয়ে কতকগুলি গানের প্রথম ছত্র
এবং তাদের স্বর ও তালের উল্লেখ করে দেখাচ্ছি :—

ধ্রুপদ

- “বাণী তব ধায় অনন্ত গগনে গগনে লোকে লোকে”
(আড়ানা—চৌতাল)
“শোন তাঁর স্বধা বাণী শুভ মুহূর্তে শাস্ত প্রাণে”
(ইমন কল্যাণ—চৌতাল)
“কেমনে ফিরিয়া যাও না দেখি তাঁহারে”
(ভৈরবী—চৌতাল)
“জাগ্রত বিশ্ব কোলাহল মাঝে তুমি গভীর”
(বিভাস—চৌতাল)
“নিশীথ শয়নে ভেবে রাখি মনে ওগো অন্তরহামী”
(বাগেশ্বরী—তেওরা)
“তোমারেই করিয়াছি জীবনের ধ্রুবতারা”
(আলাইয়া—ঝাঁপতাল)
“তোমার ভুবন-ছোড়া আসনখানি” (বেহাগ—তেওরা)

খেয়াল

- “কে বসিলে আজি হৃদাসনে ভুবনেশ্বর প্রভু”
(সিদ্ধু—আড়াঠেকা)
“ঘাটে বসে আছি আনমনা” (গৌরীপুরবী—একতাল)
“সংসার যবে মন কেড়ে নেয় জাগে না যখন প্রাণ”
(ভৈরবী—একতাল)

ঝংরী

- “আজি প্রণমি তোমারে চলিব নাথ সংসার কাজে”
(বিভাস—একতাল)
“তোমার অসীম প্রাণ মন লয়ে যত দূরে আমি ধাই”
(বেহাগ—কাওয়ালী)
“নিবিড় ঘন আধারে জলিছে ধ্রুবতারা (সাহান—নবতাল)
“মন্দিরে মম কে আসিল হে” (আড়ানা—একতাল)

বাউল

“তুমি যে স্বরের আশ্রয় লাগিয়ে দিলে মোর প্রাণে”

“তোমার আপন জনে ছাড়বে কোরে তা’ বলে

ভাবনা করা চলবে না”

“ভেঙে মোর ঘরের চাবি, নিজে যাবি কে আমারে” ?

কীর্তন

“আমি সংসারে মন দিয়েছিহু—”

“ওহে জীবন চিরবল্লভ, ওহে সাধন চিরদুর্লভ”

অনেকে আবার এ প্রকার অজুত মত পোষণ করেন যে রবীন্দ্রনাথ নাকি classical সঙ্গীতের বিরোধী! বিশুদ্ধ রাগ রাগিণী সম্বলিত গানের ওপর নাকি তাঁর আগ্রহ নেই! এই ভ্রান্তি নিরসনের জন্তু আমাদের যুক্তি উপস্থাপিত না করে কবির নিজস্ব অভিমত এখানে প্রদান করা আমরা অধিকতর যুক্তিসঙ্গত বলে মনে করি। অগ্রজপ্রতিম শ্রদ্ধাম্পদ দিলীপকুমার রায়ের সঙ্গে পূজনীয় রবীন্দ্রনাথের শান্তিনিকেতনে ও অগ্রজ এই বিষয়ে বহুবার আলোচনা হয়ে গেছে এবং সেই সব আলোচনা-আলোচনা দিলীপকুমার “প্রবাসী”, “ভারতবর্ষ” ও “অধুনালুপ্ত” “বঙ্গবাণী” (১) পত্রিকায় প্রকাশ করেছেন। সেই সব আলোচনা-আলোচনার এক স্থানে দেখি রবীন্দ্রনাথ দিলীপকুমারকে বলছেন * * “ছেলেবেলা থেকে ভালো হিন্দুস্থানী গান শুনে আসছি বলে তার মহত্ব ও মাধুর্য সমস্ত মন দিয়েই স্বীকার করি। ভালো হিন্দুস্থানী গানে আমাকে গভীর-ভাবে মুগ্ধ করে। * * * হিন্দুস্থানীদের মধ্যে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের একটা স্বাভাবিক ক্ষুধা আছে, যেটা তাদের একটা সত্যিকার সম্পদ—ধারণা করা জিনিষ নয়। কাজেই এই উৎস তাদের মধ্যে সহজে শুকিয়ে যেতে পারে না। ওদের দেশে কিন্তু বিশুদ্ধ সঙ্গীতের বিকাশ নদীর স্রোতের মতনই স্বচ্ছন্দ গতি, চলার চালেই মাতোয়ারা। * * * হিন্দুস্থানী সঙ্গীত ভাল করে শিখলে তা থেকে আমরা লাভ না করে পারবো না। তবে এ লাভটা হবে তখনই যখন আমরা

তাদের দানটা যথার্থ আত্মসাৎ করে তাকে আপন রূপ দিতে পারব। ধারণা করে সত্যিকার রস সৃষ্টি হয় না; সাহিত্যেও না, সঙ্গীতেও না।”

তারপর বিশুদ্ধ হিন্দুস্থানী সঙ্গীত ও বাংলা সঙ্গীতের নিজস্ব ধারার প্রকৃতিগত প্রভেদ ও বিশেষত্ব কি সে সম্বন্ধে কবিগুরুর অভিমত :—“এ দুটোর প্রকৃতি ভেদ আছে। বাংলা সঙ্গীতের বিশেষত্বটি যে কি, তার দৃষ্টান্ত আমাদের কীর্তনে পাওয়া যায়। কীর্তনে আমরা যে আনন্দ পাই সেত অবিমিশ্র সঙ্গীতের আনন্দ নয়। তার সঙ্গে কাব্য-রসের আনন্দ একাত্ম হয়ে মিলিত।

“হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে আমরা স্বরের তান শুনে মুগ্ধ; সঙ্গীতের স্বর-বৈচিত্র্য তানালোপে কেমন মূর্ত্ত হয়ে উঠতে পারে সেইটেই উপভোগ করি; নয় কি?..... কিন্তু কীর্তনে আমরা পদাবলীর মর্ম্মগত ভাব রসটিকেই নানা আঁখরের মধ্য দিয়ে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করি। এই আঁখর অর্থাৎ বাক্যের তান, অগ্নিচক্র থেকে ফুলিঙ্গের মত কাব্যের নির্দিষ্ট পরিধি অতিক্রম করে বহিত হতে থাকে। সেই বেগবান অগ্নিচক্রটি হচ্ছে সঙ্গীত সম্মিলিত কাব্য। সঙ্গীতই তাকে সেই আবেগ বেগের তীব্রতা দিয়েছে যাতে করে নূতন নূতন আঁখর তা থেকে ছিটিয়ে পড়তে পারে।অতএব দেখা যাচ্ছে কীর্তনের স্বরে বাক্যে অর্ধনারীশ্বর যোগ হয়েছে। যোগের এই দুই অঙ্কের মধ্যে কে বড় কে ছোট সে বিচারের চেষ্টা করা উচিত নয়। উভয়ের যোগে যে সৌন্দর্য সম্পূর্ণতা লাভ করেছে উভয়কে বিচ্ছিন্ন করে দিলে সেই সৌন্দর্যকেই হারাতে হবে। জলের থেকে অক্সিজেনকেই নিই আর হাইড্রোজেনকেই নিই তাতে জলটাই যায় মারা। বাংলা পদগান জলেরই নূতন যৌগিক সৃষ্টি—তা দুইয়ে মিলে অখণ্ড। হিন্দুস্থানী গান রুটিক, তা একাই বিশুদ্ধ। সৃষ্টি ব্যাপারে রুটিক শ্রেষ্ঠ না যৌগিক শ্রেষ্ঠ এ তর্কের কোনো অর্থ নেই। ভালো যা, তা ভালো বলেই ভালো—রুটিক বলেও না, যৌগিক বলেও না।” (আগামীবারে সমাপ্য)

* রবীন্দ্রনাথ, সাহিত্য ও সঙ্গীত (বঙ্গবাণী জ্যৈষ্ঠ ১৩৩২)

স্বরলিপি

ইমন-কল্যাণ-চৌতাল

সুখ মুদ্রা সুখ বাণী সুখ সঙ্গত সুখ তান
সুখ অক্ষর সুখ গ্রাম সুখ সাঁচিলে আকার।
আরোহী অবরোহী উলট পলট করত
ওড়ব খাড়ব সম্পূরণ তিনকো বেহর।
রাগ ভেদ তাল ভেদ জো গুণী সব জানত
বাদী সমবাদী মনমে কর বিচার।
বিলাস কহত হো গুণিজ্ঞান নিত কর সুর সাধন
কহঁ ঘমস্ত ন করো ইয়ে বিদ্যা অপরম্পার।

বিলাস সেন

স্বরলিপি—শ্রীমহেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

১	০	২	০	৩	৪						
সাঁ	সঁধা	ধা	পা	-	পা	পঙ্কা	ধঙ্কা	-	গা	-	গা I
সু	০ ০	ধ	মু	০	দ্রা	সু ০	ধ	০	বা	০	নী

১	০	২	০	৩	৪						
গা	গর	গা	-ধা	পা	কা	গা	গা	ঃ	না	-	সা I
সু	ধ ০	স	০	ধ	ত	সু	ধ	০	তা	০	ন

১	০	২	০	৩	৪						
সনা	সঁধা	না	-রা	রা	রা	গা	গা	-রা	গা	-রা	সা I
সু ০	ধ ০	অ	ক	ধ	র	সু	ধ	০	গ্রা	০	ম

১	০	২	০	৩	৪						
সা	না	কা	-	-পা	না	কা	-পা	গা	রসঃ	-রা	সা II
সু	ধ	সাঁ	০	০	চি	লে	০	আ	কা ০ ০	০	র

সী^১ -১ | -১ | সী^২ -১ | সী^৩ -১ | সী^৪ সী^৫ সী^৬ -সী^৭ সী^৮ I
 আ ০ | ০ | রো ০ | হী ০ | অ | ব | রো ০ | ০ | হী

সী^১ রী^২ গী^৩ না | রী^৪ সী^৫ না | -১ | ঃ-ধঃ না | -ধা পা I
 উ ০ | ল | ট | প | ল | ট | ক | ০ | ০ | র | ০ | ত

সী^১ ধা | ধা | সী^২ সী^৩ সী^৪ সী^৫ না | -ধা না | ধা -পা I
 ও ০ | ড | ব | খা | ড | ব | স | স্পৃ | ০ | র | ৭ | ০

সী^১ ধা | পা -সী^২ রা | গা মা | গা -১ | ঃ-রঃ-না | -রা সা II
 তি ন | কো ০০ | বে ও | হা ০ | ০ | ০ | ০ | র

সী^১ -১ | সী^২ পা | -১ | পা | পা | -১ | পা পক্ষা | -ধা পা I
 রা ০ | গ ০ | ভে ০ | দ | তা ০ | ল | ভে ০ | ০ | দ

সী^১ -১ | সী^২ রা | গা মা | গা -রা | -গা রা | ১ সা I
 জো ০ | ও | গী | য | ব | জা ০ | ০ | ন | ০ | ত

সী^১ -১ | -১ | -ধা | না | -১ | -১ | বগা | গা | -রা | -১ সা I
 বা ০ | ০ | ০ | দী | ০ | ০ | স ম | বা ০ | ০ | দী

সী^১ ধা | পা -সী^২ রা | গা মা | গা -রা | -গা না | -রা সা II
 ম ন | মে ০০ | ক র | বি ০ | ০ | চা ০ | র

১^৮ {পক্ষা ধা | পা স' | স' স' | স' স' -১ | স'না রা | স' স' I
বি ০ লা | ম ক | হ ত | হো ০ | গু ০ গি | জ ন

১^৮ স'না রা | গ' রা | স' স' | স' না -১ | গ'না না | -ধা পা I
নি ০ ত | ক র | স্ত র | সা ০ | ০ ০ ধ | ০ ন

১^৮ ক্ষা ধা | ধা না | -রা স' | না -১ | -ধা ধা | -১ পা I
ক হু | ঘ ম | ০ স্ত না ০ | ০ ০ ক | ০ রো

১^৮ না ধা | পা -ক্ষরা | গা মা | গা রা | -গা রা | -১ সা II
ই যে | বি ০ ০ দ্যা অ | প র | ০ ০ স্পা | ০ র

গান

শ্রীহীরেন্দ্রনারায়ণ দাশ

ওগো আমার গানের বন খুঁজে মা
সাজাই তোমার ফুলের সাজি,
মন-দেউলে আপন ভূ'লে
চরণ তোমার পূজব আজি।

আমার ব্যথার কুমকা যত
গেঁথেছি মা মনের মত,
তোমার পায়ে বাঁধব তারে—
সেত নৃপূর হ'য়ে উঠবে বাজি।

তোমার পূজার অঙ্কলী মোর
হয়ে পড়ে নিমেষ যত,
তোমার ধ্যানে প্রাণে আমার
স্বরের কলি ফুটল শত।

অশ্রুতে মোর পূর্ণ করি
নিষেছি পূজার ঘট তোমারি
তোর আরতির ধূম শিখাতে
ধূপ হ'য়ে মা জলব আজি

রস এবং নৃত্যে রসসৃষ্টি

শ্রীরামেশ্বর চক্রবর্তী

ভগবানের পরিচয় জানা'তে আৰ্য্য ঋষিরা বলেছেন—
“রসঃ বৈ স, অর্থাৎ তিনিই রস এবং রসেই তাঁ'র পরিচয়।
সুতরাং যে কার্য্যে পবিত্র রস সৃষ্টি হয়, তা'র রসময়ের
আরাধনা। হিন্দুর নৃত্য-গীতে সেই বিমল, স্বর্গীয় রস
সৃষ্টি করে। আৰ্য্য ঋষিদের মতে নৃত্য অতীন্দ্রিয়-ব্যাঞ্জনা
এবং অতীন্দ্রিয়ের সাধনা।

পাশ্চাত্য-নৃত্য স্থূলদেহাশ্রবাদী। এতে আধ্যাত্মিক-
ভাবের একান্ত অভাব। এ সকল শরীরী-নৃত্যে যে
মৌলিক এবং ভঙ্গী লীলায়িত হ'য়ে ওঠে, তা'র দেপলে
তা'কে ভোগ-লালসায় উত্তেজিত ও উৎসাহিত করে।
এরূপ নৃত্য দর্শনের আনন্দ নিকট স্থরের।

ভগবান পরমানন্দময়। হিন্দুর নৃত্য সেই আনন্দময়ের
সন্ধান দেয়, দর্শকের মনের মলিনতা ঘুচায়। প্রকৃত হিন্দু-
নৃত্য ভগবানের ধোণসূত্র। বিমল এবং পবিত্র রসসৃষ্টিই
আৰ্য্য-নৃত্যের মূল উদ্দেশ্য।

এখন, এই রসের কিছু পরিচয় নেওয়া যাক।

মহামুনি ভরত তাঁ'র রচিত “নাট্যশাস্ত্রেণ” ৬ষ্ঠ
অধ্যায়ের নাম দিয়েছেন—রসাধায়, এবং তা'তে অষ্টরসের
উৎপত্তির হেতু এবং লক্ষণ প্রভৃতি বর্ণনা করেছেন। ভরত
বলেছেন, রস আটটি, যথা—

“শৃঙ্গারহাস্য করুণা রৌদ্রবীর ভয়ানকঃ।

বীভৎসাত্ত্ব সংজ্ঞো চেত্যষ্টৌ নাট্যরসাঃ স্মৃতাঃ ॥”

শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, রৌদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস
এবং অত্তুত। এই আটটি ব্যতীত ‘শাস্ত’ নামেও অপর
একটি রস আছে, কিন্তু সেটা নাট্যরসের অন্তর্ভুক্ত
হয় না।

ভরতমুনি “রসের” সংজ্ঞা দিয়েছেন—“স্থায়ীভাবা রস-
সংজ্ঞাঃ প্রত্যঙ্গসম্বাঃ”, অর্থাৎ স্থায়ীভাবের নাম রস।
রস (Emotions) হোতেই ভাবের (feelings) উৎপত্তি।
স্থায়ীভাব হ'চ্ছে—মানুষের মনে যে একোনপঞ্চাশ (৪৯)
ভাবতরঙ্গ সময় সময় ছেগে ওঠে, তা'দের মধ্যে চটি।
সেগুলির নাম হ'চ্ছে—রতি, হাস্য, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ,
ভয়, জুগুপ্সা এবং বিষয়। নৃত্য, গীত, বাজ, কাব্য, নাটক
প্রভৃতির প্রধান উদ্দেশ্য হ'চ্ছে রস-সৃষ্টি। এরা যে ‘রস’
পরিবেশন করে, তা'কে “নাট্যরস” বলা হয়।

নাট্যরসের সংজ্ঞা হিসাবে ভরত বলেছেন :—

“যথা বহুপ্রবায়ুতৈর্বাঞ্জনৈর্বহুভিষুতম্।

আত্মদয়ন্তি ভৃঞ্জান ভক্তঃ ভক্তবিদো জনা।

ভাবাভিনয় সংবন্ধন স্থায়ীভাবাঃ স্তথা বুধা।

আত্মদয়ন্তি মনসা তস্মান্নাট্যরসাঃ স্মৃতাঃ ॥”

যে রূপ বহুপ্রবায়ুত এবং বহু ব্যঞ্জনযুক্ত অল্প স্থানদু রস
আত্মদান করায়, সেইরূপ নানা ভাব এবং অভিনয়যুক্ত
“স্থায়ীভাব” মানুষের মনে যে অভিনব আত্মদান উৎপাদন
করে, তা'দের নাম, “নাট্যরস”।

আৰ্য্য নাট্যশাস্ত্রকারেরা রসের বিভিন্ন বর্ণ এবং বিভিন্ন
অধিদেবতা কল্পনা করে গেছেন। বর্ণ সঙ্ক্ষেপে তাঁ'রা
জানিয়েছেন—

“শ্রামো ভবতি শৃঙ্গারঃ সিতো হাস্য প্রকীতিভঃ।

কপোতঃ করুণশ্চৈব রক্তো রৌদ্রঃ প্রকীতিভঃ।

গৌরো বীরস্ত বিজয়ঃ কৃষ্ণশ্চৈব ভয়ানকঃ।

নীলবর্ণস্ত বীভৎসঃ পীতশ্চৈবাত্ত্বতঃ স্মৃতাঃ ॥”

শৃঙ্গার রসের বর্ণ শ্রাম, হাস্যর বর্ণ সিত, করুণের বর্ণ

রৌদ্রের রক্ত, বীরের গৌর, ভয়ানকের কৃষ্ণ, বীভৎসের নীল এবং অদ্ভুত রসের বর্ণ পীত। এই সকল ভিন্ন ভিন্ন বর্ণ (রং) নয়নগোচর হোলে, মাহুষের হৃদয়ে যে সকল বিভিন্ন ভাবের উন্মেষ হয়, সেই সকল বিভিন্ন মনোভাব বাক্য এবং অভিনয়ের দ্বারা বাহ্যিক প্রকাশ করাই বিভিন্ন রসসৃষ্টি।

রসের অধিদেবতাদের পরিচয়কল্পে ভরত বলেছেন—

“শৃঙ্গারৌ বিষ্ণুদৈবত্যে হাশ্র্যঃ প্রমথ দৈবতঃ।

রৌদ্রো রুদ্রাধিদৈবত্যঃ করুণো যম দৈবতঃ।

বীভৎসস্ত মহাকালঃ কালদেবো ভয়ানকঃ।

বীরো মহেন্দ্র দেবঃ শ্রাদ্ধভূতো ব্রহ্মদৈবতঃ।”

শৃঙ্গার রসের অধিপতি বিষ্ণু, হাশ্র্যের প্রমথ, রৌদ্রের রুদ্র, করুণের যম, বীভৎসের মহাকাল, ভয়ানকের কালদেব, বীরের মহেন্দ্র এবং অদ্ভুত রসের অধিদেবতা ব্রহ্মা। এঁদের মূর্তি এবং চরিত্র থেকেই তাঁরা যে যে রসের অধিপতি, সেই সেই রসের কার্যকলাপ সম্বন্ধে অনেকটা ধারণা করা যেতে পারে।

মাহুষের জীবনের উৎস রসে এবং রসের অভাব হোলেই তাঁর শেষ পরিণতি ঘটে—মৃত্যু এসে দেখা দেয়। রসই জগতের জীবন। এই রস কম-বেশী পরিমাণে পৃথিবীর সকল জীবই বর্তমান এবং স্বতঃ প্রস্তুতিতে হোয়ে, মানব-হৃদয় লয়ে ইচ্ছামত ক্রোড়া করে। যখন যে রস মাহুষকে অধিকার করে, তখন তা’র বাহ্যিক আচার-ব্যবহারেও সেই রসের ক্ষুধা ও বিকাশ ঘটে।

১। শৃঙ্গার রস—

শৃঙ্গার রস হৃদয় এবং উজ্জ্বল বেশাঙ্গক ও স্থায়ীভাব প্রভব। এর অধিষ্ঠান ক্ষেত্র (ক) সন্তোগ (enjoyment) এবং (খ) বিপ্রলম্ব, অর্থাৎ বিরহ (separation)। শৃঙ্গারের ব্যভিচার হচ্ছে—বিপ্রলম্ব।

শৃঙ্গার রসের লক্ষণ :—

“স্বথপ্রযেষ্টসম্পন্ন ঋতুমাল্যাদি সেবকঃ।

পুরুষ প্রমদাযুক্তঃ শৃঙ্গার ইতি সংজ্ঞিতঃ।”

পুরুষ যখন যথেষ্ট স্বথসম্পন্ন, ঋতু এবং মাল্যের সেবক এবং প্রমদাযুক্ত, তখন তিনি শৃঙ্গাররসপূর্ণ।

শৃঙ্গার রসের উৎপত্তির কারণ সম্বন্ধে ভরত বলেছেন—

“ঋতুমাল্যালঙ্কারৈঃ প্রিয়জন গান্ধর্বকাব্য সেবাভিঃ উপবন-গমন বিহারৈঃ শৃঙ্গাররসঃ সমুদ্ভবতি।” বনস্তাদি ঋতু, কুসুমাদির মাল্যধারণ, কামোদ্যৌপক চন্দন কুসুমাদির অতুলেপন, কটকাদি অলঙ্কার পরিধান, ইষ্টজন (দ্বিজ, আত্মীয় এবং বিদুষ্যকাদির) সাহচর্য, গীতাদি শ্রবণ, হর্ষাদির উপভোগ, উত্তান ভ্রমণ, জলাবগাহনাদি লীলা, সুন্দরী স্ত্রী-মূর্তি বা প্রতিমূর্তি দর্শন এবং হংসমিথুন প্রভৃতির মিলন এবং হৃদয় চিত্রপুস্তক দর্শনে হৃদয়ে শৃঙ্গার রসের উৎপত্তি হয়। এর সকলগুলিই সন্তোগের অভিলাষ জন্মায়।

নয়নচাতুরী, বটাক্ষ, ভ্রুক্ষেপ, ললিতগতি, স্নিগ্ধহাস্য, মধুর অঙ্গবিজ্ঞাস এবং প্রেমপূর্ণ বাক্যাদি দ্বারা এই সন্তোগ পূর্ণ শৃঙ্গার রস অভিনয়ে প্রয়োগ ক’রবার ব্যবস্থা এবং পরামর্শ নাট্যশাস্ত্রকারেরা দিয়েছেন।

শৃঙ্গারের ব্যভিচার বিপ্রলম্ব বা বিরহ (separation), নিবেদ, প্রানি, শঙ্কা, অস্থি, শ্রম, চিন্তা, ঐশ্বর্য, নিদ্রা, স্থগি, স্বপ্ন, বিবোধ, ব্যাধি, উন্মাদ, অপস্মার, মোহ, মরণাদি অহুভাবের (বাহ্যিক প্রকাশরূপ কার্য) দ্বারা অভিনয়ে প্রদর্শিত হওয়া কর্তব্য।

২। হাশ্র্যরস—

হাশ্র্যরস স্থায়ীভাবাত্মক। বিকৃতবেশ এবং কেশাদি রচনা, অদ্ভুত অলঙ্কার পরিধান, নিলজ্জতা, কক্ষগ্রীবাদি স্পর্শন (কাতাকুতু দেওনা), লৌল্য (unsteadiness), অসং প্রলাপ, কোন বিষয়-ব্যাপার বর্ণনা প্রভৃতি কারণে হাশ্র্যরসের সঞ্চার হয়।

হাস্য ছই ভাবে—আত্মস্থ এবং পরস্থ। মানুষ যখন স্বয়ং হাসে, তখন সে হাসি আত্মস্থ; আর যখন সে অপরকে হাসায়, তখন সে হাসি পরস্থ।

নাট্যশাস্ত্রবিশারদ মহর্ষি ভরত হাস্যকে ৫টি পথায়ভুক্ত করেছেন, যথা—স্মিতহাস, বিহাস, উপহাস, অপহাস এবং অতিহাস।

আনন এবং নেত্র উৎফুল্ল, গণ্ডস্থল বিকশিত, দন্ত কিঞ্চিৎ লক্ষিত—স্মিতহাসের লক্ষণ।

নয়ন এবং গণ্ডস্থল প্রসারিত, মধুর অথচ উচ্চৈঃস্বরে কণ্ঠ ধ্বনিত, মুখরাগ আরক্ত—বিহাসের লক্ষণ।

উৎফুল্ল নাসিকা, জিহ্বাদৃষ্টি, গ্রীবা ও শীর নিকৃঙ্কিত—উপহাসের লক্ষণ।

শোকাদির অবসরে সাক্ষনয়নে মস্তক এবং গ্রীবাদেশ উৎকম্পিত ক’রে যে হাসি প্রকাশ পায়, তা’র নাম—অপহাস।

নেত্র মুদ্রিত, কণ্ঠস্বর উদ্ধত এবং বিকট, হস্ত এবং পার্শ্বদেশ কুঙ্কিত অবস্থায় যে হাসি প্রকাশিত হয়, তা’র নাম—অতিহাস।

৩। কৰুণ—

“কৰুণরস” শোকস্থায়ীভাব প্রভব। অভিশাপগ্রস্ত, ক্লেণপ্রাপ্ত, ইষ্টজন বিয়োগ, বিভবনাশ, বধ, বন্ধন, উপদ্রব, অপঘাত, ব্যাসন প্রভৃতি ঘটনে এই রসের উৎপত্তি হয়।

অশ্রুপাত, পরিদেবনা, মুখশোষণ, বৈবৰ্ণ, ত্রস্তগাত্র, নিঃশ্বাস, স্মৃতিলোপাদি অতুভাবের দ্বারা কৰুণরস অভিনয়ে প্রকাশিত হয়।

নির্বেদ, মানি, চিন্তা, ঔৎসুক্য, আবেগ, ভ্রম, মোহ, শ্রম, ভয়, বিবাদ, দৈন্ত্য, ব্যাধি, জড়তা, উন্মাদ, অপস্মার, ত্রাস, আলস্য, মরণ, স্তম্ভন, বেপথু (কম্প), বৈবৰ্ণ, অশ্রু, স্বরভেদ প্রভৃতি “কৰুণের” ব্যাভিচার রস।

স্বপ্নে রোদন, মোহাগম, পরিদেবন, বিলাপ, নিজ

দেহে আঘাত করা প্রভৃতি বাহ্যিক ভাব প্রকাশে কৰুণের ব্যাভিচার রস অভিনয়ে প্রকাশ হয়।

৪। রৌদ্র—

এই রস ক্রোধস্থায়ী ভাবাত্মক। “রৌদ্র রস” রাগস, দানব এবং উদ্ধত মনুষ্য-প্রকৃতি জ্ঞাপক এবং সংগ্রাম-হেতুক। ক্রোধ, ধ্বংস, অধিক্ষেপ, অবমাননা, অন্তবচন প্রয়োগ, বাক্য পাক্ষ্য, মাৎসর্য, বিজ্রোহ প্রভৃতি “রৌদ্র রসে”র জনক।

তাড়না, পীড়ন, পাতন, ছেদন, শাস্তদম্পাত, সম্প্রহার, গ্রহরণ-আহরণ, কধিরাধ্বংস প্রভৃতি রৌদ্র রসের কার্য। স্তত্রাং এ রস বাগজচেষ্টিত, শাস্তপ্রহার ভূয়িষ্ট এবং উগ্রকন্ধ্য ক্রিয়াত্মক। যুদ্ধ, আঘাত, বিকৃতচ্ছেদ, বিদারণ, সংগ্রাম—“রৌদ্ররস” হোতে সম্ভাব্য হয়।

ষেদ, জকুটিকরণ, দস্তোষ্টপীড়ন, গণ্ড ক্ষুরণ, হস্তাগ্র নিষ্পেষণ, দন্তকড়মড়ি প্রভৃতি অতুভাবে “রৌদ্ররস” অভিনয়ে প্রদর্শিত হয়।

৫। বীর রস—

“বীররস” উত্তমপ্রকৃতিজ্ঞাপক এবং উৎসাহাত্মক। উৎসাহ, অধ্যবসায়, বল, পরাক্রম, শক্তি, প্রতাপ, প্রভাব, বিশ্বাস, মোহ প্রভৃতি কারণে হৃদয়ে “বীররসে”র সঞ্চার হয়।

বৈর্য, দৈর্য, শৌর্য, ত্যাগ, উৎসাহ, পরাক্রম প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণ প্রকাশ দ্বারা “বীররসে” অভিনয় হয়।

৬। ভয়ানক রস—

এ রস ভয় স্থায়ীভাবাত্মক। বিকৃত রব শ্রবণ, দেবতাদি দর্শন, শূণ্যগৃহে গমন, শিবা উল্লুক (পেঁচা) প্রভৃতির স্বর শ্রবণ, স্বপ্নের বন্ধন বা বধ দর্শন, গুরুজন বা নৃপতির নিকট অপরাধী হওয়ার জঙ্ক ত্রাস বা উদ্বেগ, অরণ্য বা সংগ্রাম দর্শন প্রভৃতি হৃদয়ে “ভয়ানক রসে”র উৎপত্তির কারণ।

কর চরণ কম্পন, স্তম্ভন, গাত্রসংকোচন, হৃদয় কম্পন, ওষ্ঠ-কণ্ঠ-তালু শুষ্ক, শ্বেদ, স্বরভেদ, রোমাঞ্চ, মোহ, জড়তা, চাপলা, ত্রাস, দৃষ্টিভেদ, মরণ প্রভৃতি “ভয়ানক রসে”র বাহ্যিক লক্ষণ।

“ভয়ানক রসে”র ব্যভিচার—স্তম্ভ, শ্বেদ, গদগদ স্বর, বিবর্ণতা, শঙ্কা, মোহ, দৈগ্ধ, জড়তা, ত্রাস, অপস্মার এবং মরণ প্রভৃতি লক্ষণের দ্বারা অভিনয়ে।

৭। বীভৎস রস—

“বীভৎস রস” জুগুপ্সা (curiosity) স্থায়ীভাবাত্মক। অজ্ঞত বা অপ্রিয় বস্তু দর্শন, অনিষ্ট দর্শন বা শ্রবণ, উদ্বেজন (perplexity) পরিকীর্তন (boasting), গন্ধ-রস-স্পর্শ-শব্দাদি দোষের জ্ঞাত হৃদয়ে “বীভৎস রসে”র উৎপত্তি হয়।

মৃগ এবং নেত্রের বিকাশন (expansion), নাসা-প্রচ্ছাদন, সর্বাঙ্গ সংহার (suppression), নিদ্রীবন ত্যাগ প্রভৃতি অহুতাবের দ্বারা এই রস অভিনয়ে।

“বীভৎস রসে”র ব্যভিচার—অপস্মার, উদ্বেগ, আবেগ, মোহ, ব্যাধি, মরণ প্রভৃতি লক্ষণ।

৮। অদ্ভুত রস—

“অদ্ভুত রস” বিস্ময় স্থায়ীভাবাত্মক। দিব্যজন দর্শন, ঈশ্বর মনোরথলাভ, উপবন দেবকুলাদিগমন, মায়া ইজ্জ্বাল সম্ভাবনা প্রভৃতি কারণে “অদ্ভুত রসে”র উৎপত্তি হয়।

নয়ন বিস্তার, শ্বেদ, অনিমেষ প্রেক্ষণ, রোমাঞ্চ, অশ্রু, হর্ষ, সাধুবাদ দান, প্রবন্ধ পাঠ (lecturing), হাহাকার, বাহ-বাদন-আজুলী ভ্রমণ প্রভৃতি অহুতাবে এই রস অভিনয়ে প্রকাশিত হয়।

অদ্ভুত রসের ব্যভিচার—স্তম্ভ, অশ্রু, শ্বেদ, গদগদ বাক্য, রোমাঞ্চ, আবেগ, সন্ত্রম, প্রহর্ষ, চপলতা, উদ্ভাদ, ধৃতি, জড়তা, প্রলয় (মৃত্যু) প্রভৃতি ভাব।

বিকট চিংকার, হাহাকার ধ্বনি, সাধুবাদ দান, কম্পন, গদগদ বচন, শ্বেদ প্রভৃতি অহুতাবের দ্বারা “অদ্ভুতের” ব্যভিচার-রস অভিনয়ে প্রদর্শনীয়।

এই হোলো ৮টা নাট্য-রসের সংক্ষিপ্ত পরিচয়। এ ছাড়া শাস্ত্র-রস ব’লে আর একটি স্বাত্ত্বিক রস হৃদয়ে ওঠে। সে রসটি শমস্বায়ী ভাবাত্মক এবং মোক্ষ প্রবর্তক। শুদ্ধাচার তত্ত্বজ্ঞান, বিষয়-বৈরাগ্য প্রভৃতি মহত্ব হৃদয়ে শাস্ত্ররসের উৎপত্তির কারণ।

শাস্ত্ররস—

“শাস্ত্ররসে”র সংজ্ঞার্থে ভরত বলেছেন :—

“বুদ্ধীন্দ্রিয়কর্মোদ্ভূত সংরোধাত্মক সংস্থিতোপেতঃ।

সর্বপ্রাণীস্বখহিতঃ শাস্ত্ররসো নান বিজ্ঞেয়ঃ ॥

ন যত্র দুঃখং ন সুখং ন দ্বেষো নাপি মৎসরঃ।

সম সর্বেষু ভূতেষু স শাস্ত্রঃ প্রথিতো রসঃ ॥”

জ্ঞানেন্দ্রিয় এবং কর্মোদ্ভূত সকল সংকল্প ক’রে অধ্যাত্ম-চিন্তায় নিমগ্ন, সুখ-দুঃখ-দ্বেষ-মাৎসর্যাশূন্য, সর্বভূতে সমজ্ঞান এবং সর্বপ্রাণীর হিতে রত—যে রসে এই সকল ভাব (feelings) মাহুকের মনে জন্মায়, তাহাই শাস্ত্ররস।

যম, নিয়ম, অধ্যাত্মের ধ্যান-ধারণা, উপাসনা, সর্বভূতে দয়া, আলিঙ্গন প্রদান এবং গ্রহণ প্রভৃতি অহুতাবের দ্বারা শাস্ত্ররস অভিনয়ে প্রকাশ করা হয়।

শাস্ত্ররসের ব্যভিচার লক্ষণ হচ্ছে—নির্বৈদ, স্মৃতি, ধৃতি, শৌচ, স্তম্ভ, সর্বাঙ্গম, রোমাঞ্চ প্রভৃতি ভাব।

“নাট্যশাস্ত্রকার” ভরতমুনি ব’লেছেন, যে নৃত্যে সাত্ত্বিক রস এবং ভাবের বিকাশ না হয়, তা’ নৃত্যই নয়। ভরতের মতে নৃত্য হচ্ছে সাত্ত্বিক অভিনয়। এই সাত্ত্বিক অভিনয়কে সম্পূর্ণভাবে বিকশিত ক’রতে সাহায্য করে “আত্মিক” এবং “আহর্ষ্য” অভিনয়। আত্মিক অভিনয় অর্থে শরীরের অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ এবং উপাঙ্গের “রস” এবং

“ভাব” প্রকাশক চালনা এবং পরিস্থিতি। আর, অহং
অভিনয় অর্থে—বেশ-ভূষণ প্রভৃতির দ্বারা দেহের অলঙ্করণ
(decoration) এবং বর্ণ বিধান (painting)। সুতরাং
এই সাংখ্যিক অভিনয় নৃত্যের সঙ্গে আঙ্গিক এবং আহং
অভিনয়ের যে খুব ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ তা’ সহজেই প্রতীয়মান
হচ্ছে। এরা না থাকলে নৃত্যে “রস” এবং “ভাবে”র সৃষ্টি
হয় না, সত্ত্বগুণ সম্পন্ন-ভাবাশ্রয়ী-নৃত্যকে ফুটিয়ে তুলতে
এদের সাহায্য অপরিহার্য।

কিন্তু, রস-ভাব বিবজ্জিত অঙ্গ প্রত্যঙ্গের চালনা বা
“রস” এবং “ভাব” বজ্জিত অলঙ্করণ এবং বর্ণ বিভাস
নৃত্যের কোন সাহায্যই করে না। শুধু হাত-পা-দেহ
নাড়লেই বা বহু মূল্যের বেশভূষা প’রে ধেই ধেই ক’রে
মাটিতে পায়ের তাল ঠুকলেই নাচ হয় না। প্রয়োজন,
নৃত্যে “রস” এবং “ভাবে”র সৃষ্টি এবং দর্শকদের সেই
“রস” এবং “ভাব” সৃষ্ট এবং স্ফূর্তভাবে পরিবেশন।
তবেই সেই নৃত্য প্রকৃত নৃত্য পদবাচ্য হ’বে। সুতরাং

বিভিন্ন “রস” এবং “ভাব” সৃষ্টির জন্য অঙ্গ প্রত্যঙ্গের
চালনা কিরূপ ভাবে করা আবশ্যিক এক অলঙ্করণ ও বর্ণ
বিভাস কিরূপ করা প্রয়োজন প্রকৃত নৃত্যশিল্পী হোলে
হোলে সে সম্বন্ধে সবিশেষ জ্ঞান থাকা অত্যাৱশ্যক। মুখে
একটি মাত্র বাক্যলাপ না ক’রেও প্রকৃত নৃত্যবিদ অঙ্গ
অঙ্গ সময়ের মধ্যে আঙ্গিক অভিনয়ের সাহায্যে একটি
সম্পূর্ণ নাটক অভিনয় ক’রতে পারেন এবং পারেন অতি
মনোমুগ্ধকর ভাবেই। সুতরাং নৃত্যশিক্ষার্থীকে উপযুক্ত
“রস” সম্বন্ধে যথার্থ জ্ঞানার্জন, তা’দের অনুধাবন এবং
বাহ্যিক অভিব্যক্তির অর্থাৎ অভিনয়ে সেই সকল “রস”
প্রয়োগ ক’রবার উপায় সম্যক আয়ত্ত ক’রতে হ’বে।
নচেৎ তিনি নৃত্যকুশলী হওয়ার সম্ভাবনা নেই। “রস”
এবং “ভাব”ই নৃত্যকে প্রাণবন্ত করে।

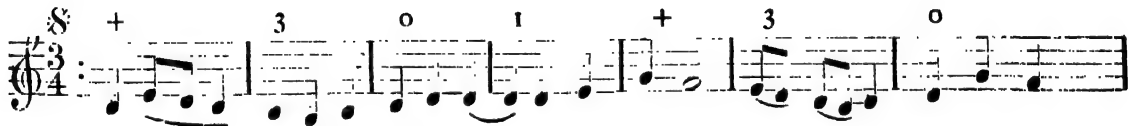
আগামী প্রবন্ধে “ভাব” (feelings, their origin
and modes of expression) সম্বন্ধে কিছু বলিব
অভিলাষ রহিল।



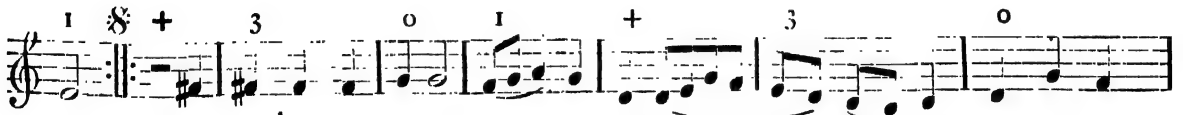
মিশ্র-একতাল।

আয় রে বসন্ত ও তোর কিরণ মাখা পাখা তুলে,
 নিয়ে আয় তোর নূতন গানে নূতন পাতায় নূতন ফুলে।
 শুনি পড়ি প্রেম ফাঁদে, তারা সব হাসে কাঁদে,
 আমি শুধু কুড়ুই হাসি স্থখনদীর উপকূলে।
 জানি না ত প্রেম কিসে, চাহি না সে মধুবিষে,
 আমি শুধু বেড়িয়ে বেড়াই নেচে গেয়ে প্রাণ খুলে।
 নিয়ে আয় তোর কুসুমরাশি, তারার কিরণ চাঁদের হাসি,
 মলয়ের ঢেউ নিয়ে আয় উড়িয়ে দি' এই এলো চুলে।

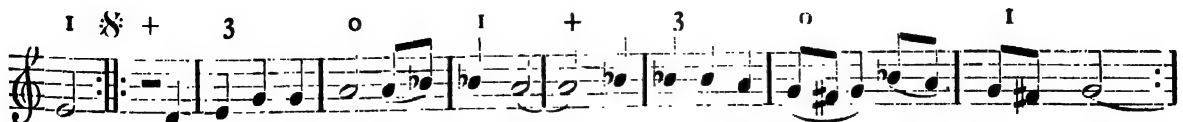
(চন্দ্রগুপ্ত)



আ - - য রে - ব স ন্ত - ও তোর কি রণ মা - খা - - পা খা তু



লে নি য়ে আয় তোর নূতন গা - - নে নূ ত - - - ন পা - তায় নূ তন ফু

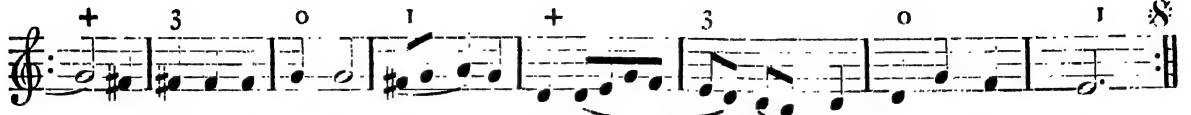


লে শু নি প ড়ি প্রেম - ফাঁ দে - তা রা স ব হা - - সে - কাঁ - দে

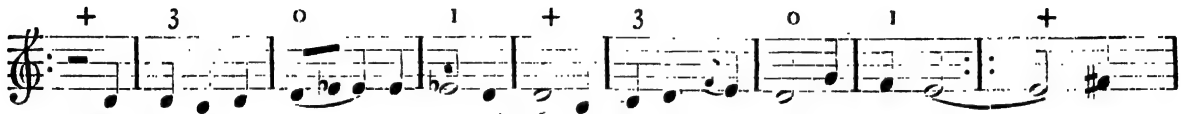
১৬শ বর্ষ, ১৩৪৬

সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা

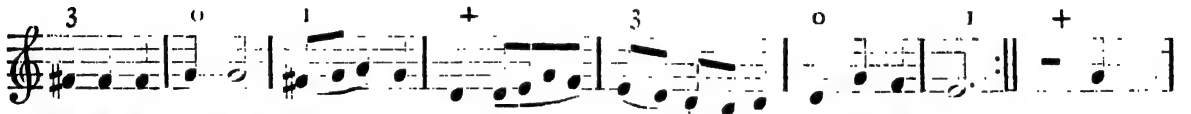
আবাদ, অর সংখ্যা



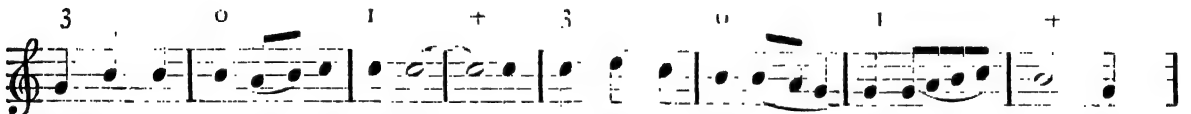
আ মি শু ধু কু ডুই জা - - সি স্ত খ - - - - - ন - দীর উ প কু লে



জা নি না ত প্রে - - ম কি সে - চা হি না সে ম ধু বি ষে - আ



মি শু ধু বে ডিয়ে বে - - ডাই নে চে - - - - - গে য়ে - প্রা ণ থু লে নি



য়ে আয় তোর কু স্ত - ম রা শি - তা রার কি রণ চাঁ দে - র হাসি - - - - - ম



ল য়ের চে - উ নি য়ে - আয় উ ডি য়ে - - - - - দি এই এ লো চু লে ॥

স্বরলিপি

মিশ্র—দাদরা

বিদায় দিয়ে বাঁধ্লে কেন এমন অবেলায়
আবার কেন পিছন পানে ডাক্লে প্রিয় হায় ?
সকল স্নেহ-বাঁধন নাশি'
শেষ ক'রে মোর কান্না-হাসি
বেলা শেষের শেষ লগনে যাবার বেলায়—
তোমার ডাকে চক্ষে আবার অশ্রু ব'য়ে যায়।

দূর গগনে রঙ লেগেছে ফুরিয়ে যাবে আলো
ঐধার পাথে কেমন ক'রে চ'লব ওগো বল ?
এবার মুছি' অশ্রুজলে
গোপন 'তব হিয়ার তলে
আমার যত স্মরণ ভুলে দাও মোরে বিদায়,
যেতে আমার হবেই প্রিয়, সময় চ'লে যায়।

কথা, সুর ও স্বরলিপি—শ্রীঅপূর্বসুন্দর মৈত্র বি. এ.

II	(রা রা -মজ্জা	রা সা -১ I	রা -রমা মপা	পধা পমা -১ I
	বি দা য়	দি যে ০	বা ধ্০ লে০	কে০ ন ০

পা পধণা -ধা	-গা <u>পধা ধণা</u> I	<u>গা -স'ী</u> -১	-১ -১ -১) I
এ ম০০ ০	ন অ০ বে০	লা ০ য়	০ ০ ০

স'ী স'ী -স'র'ী	স'ী <u>গধা -পা</u> I	পধা পধমস'ী -ধণা	পধা পা -১ I
আ বা ০ য়	কে ন০ ০	পি০ ছ০ ০ ০ ন	পা নে ০

রা -মা রমা	-পধা পমা পা I	<u>মজ্জা -১ -জমজ্জা</u>	-রসরা রা -১ II
ডা ক্ লে০	০০ প্রি য়	হা ০ ০০০	০০ য় ০ ০

পা -ধা ধপা | মা গা -মা I রগা গপমা -মা | -গা -রগা -সরপা I
চ ল ব | ও গো ০ ব ০ ল ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০

পা -পধপা মা | গা রুজ্জমা -রমজ্জা I রা মা -া | -া -া -া II
চ ০ ল ০ ব | ও গো ০ ০ ০ ০ ০ ব ল ০ | ০ ০ ০

II পা পধপা -পধপা | মা রা -মা I পা -বা সা | ধপা গপমা -সা I
এ বা ০ ০ ০ ব | য় ছি ০ অ ০ ঞ্চ | অ লে ০

মা নমা -নমরা | রমা জরা -মা I সরমা সরমা -মা | জরা রমজরা -রা I
গো প ০ ০ ন | ত ০ ব ০ হি ০ যা ব | ত লে ০ ০

রা রা -মজরা | রা জরা -জরা I -মা নমরা -জমরা | সা না -া I
আ মা ব | য ত ০ ০ অ র ০ ০ ০ ০ ০ | ভ লে ০

মা না নমা | নমা -রমজরা রা I সরমা -গপমা -া | -া -া -া I
দা ও মো | রে ০ ০ ০ বি দা ০ ০ ০ | ০ ০ ০

{না না -সা | সনা রমা -গা I ধপা পধপা -গধপা | [পধা পা -া]
যে তে ০ | আ মা য় হ ০ বে ০ ০ ০ ই | পধা পা -না I
প্রি ০ য ০

রমা মপা -পা | -া মধা পধপা I -জা -া -জমজা | -রসরা রা -া I
স ০ ম ০ য় | ০ চ ০ লে ০ যা ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০

কীর্তন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীরমণীমোহন পাল

গড়ানহাটী শ্রীখোল বাদ্য (বর্ণের)

অঙ্গুলী নির্দেশ

শ্রীমন্নহাপ্রভু প্রবর্তিত শ্রীখোল বাজের প্রণামে, যাগ এই পত্রিকার জ্যেষ্ঠ সংখ্যার প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাতে যে “মৃদঙ্গ ব্রহ্মরূপায়” ইত্যাদি বলা হইয়াছে তাহার প্রমাণ কিছু মূল স্কোকেদ্ধিত ও কিছু তদনুযায়ী পয়ার বঙ্গানুবাদ বর্ণিত শ্রীনরহরি চক্রবর্তী ঠাকুর মহাশয় কৃত ভক্তিরত্নাকরের পঞ্চম তরঙ্গে পাওয়া যায়। অর্থাৎ চারি প্রকার ‘আনন্দে মৃদঙ্গ সর্বোত্তম’ ইত্যাদি।

উদাহরণ—

“আনন্দ প্রভেদ জানো মর্দলখ্য আর।

মুরজ, ঢকা, পটহ, আদি এ প্রচার ॥

তথাহি

মর্দল মুরজশ্চৈব ঢকা পটহ চাপবঃ ।

পণবঃ কুণ্ডলী ভেরী ঘট বাদ্যঞ্চ বাক্যর ॥

ডমরুশ্চৈব কিমস্মৈ হড়ুকা মডু, ডিগুমো ।

উপাঙ্গ ছুর্দুরাবিত্যাদিকমানন্দমারিতঃ ॥

আনন্দ মর্দল শ্রেষ্ঠ মৃদঙ্গাখ্য তার। কাষ্ঠমুক্তিকা-
নির্মিত এষ্য প্রকার ॥ গর্ববাদ্যোত্তম এ মর্দল সং-
যোগেতে। সর্ববাদ্য শোভা পায় বিদিত শাস্ত্রেতে ॥
মৃদঙ্গে ব্রহ্মাদি দেব স্তুতি নিরন্তর। পরম মঙ্গল ধ্বনি
সর্ব মনোহর ॥

তথাহি দামোদর মিত্র কৃত সঙ্গীত দর্পণে

আনন্দে মর্দল শ্রেষ্ঠেতি ॥

সঙ্গীত দামোদরে (হরিবল্লভ কৃত) ॥

মুক্তিকা নিম্নিতাশ্চৈব মৃদঙ্গাঃ পরিকীৰ্তিতাঃ ।

এবং মর্দলকঃ প্রোক্তঃ সর্ববাদ্যোত্তমোত্তমঃ ॥

অস্ত্র সংযোগ মাসাদ্য সর্ব বাদ্যঞ্চ শোভেতে ।

সঙ্গীত পারিজাতে (অহোবল কৃত) ॥

মধ্য দেশে মৃদঙ্গস্ত ব্রহ্মা বসাত সর্বদা ।

যথা তিষ্ঠতি তল্লোকে দেবা অম্মাপ সংস্থিতাঃ ॥

সর্বদেবময়ো যস্মান্মৃদঙ্গঃ সর্বমঙ্গলঃ ।

মৃদঙ্গ নির্মাণ বাদ্য ভেদাদি লক্ষণ। বিবিধ প্রকারে
বর্ণে সঙ্গীতজ্ঞগণ ॥ বাদ্যোদ্ভব বর্ণ কেহ কহয়ে বিংশতি ।
কেহ কিছু কহে বর্ণবিহ্বাস সুরীত ॥

তথাহি—সঙ্গীত পারিজাতে ॥

উমাপতি প্রণীতান্তে পাঠ বর্ণাশ্চ বিংশতি ॥ ইত্যাদয় ॥
মৃদঙ্গ বাদকের লক্ষণ বহু হয়। ধার বাদ্যাবশ্যরাদাদিক
কেহ কয় ॥

তথাহি

ধীরোবাদ্য বিশারদঃ প্রবচনঃ পাঠাঙ্কর ব্যঞ্জকঃ—

শুলাভ্যাসরতঃ সমস্ত গমক প্রৌঢ় প্রকাশক্ষমঃ ।

নানা বাদ্য বিবর্ত নর্তন পটুঃ সভ্যস্থ গতিক্রমঃ

সম্বোধো মুখ বাদকৌ ক্রত করো মাদ্ভঙ্গিক কীৰ্তিতঃ ॥”

যাহা হউক, এখন হস্তপাট বলা হইতেছে। হহা
তিন প্রকার।

১। দক্ষিণ হস্তোখিত বর্ণসকলকে দক্ষিণ হস্তপাট কহে।

২। বাম হস্তোখিত বর্ণসকলকে বাম হস্তপাট কহে।

৩। উভয় হস্তোখিত বর্ণসকলকে উভয় হস্তপাট
কহে। পাট অর্থাৎ পাইট বা উৎকর্ষ।

এই তিন প্রকারে ১টা, ২টা বা ৩টা ধাতু বা ব্যঞ্জনবর্ণ, স্বরবর্ণের সহিত মিলিত হইয়া যে বাদ্য বোল বা বুলি হয়, উহাদের মিশ্রণে ১০৮ প্রকার হস্তসাধন, ১০৮ প্রকার হাতুটি ও তদনুযায়ী গরেরহাটী ঘরের ১০টা বাদ্য তালের লয়, লহর, মাতান, মান, পরণ, ঝুমুর ইত্যাদি গঠিত হইয়া থাকে। উক্ত বাদ্য বোলসকলকে পাটবর্ণ কহে। ইহাদের সংখ্যা বিংশতি তবে ইষৎ পরিবর্তনে সংখ্যায় আরও অধিক হইতে পারে।

লঘুবাদ্য বোল

তা, উর, তিৎতা, তিন্, তাক্, তেরে, খেটা, তেটে, এণ্ডা, তাখি, খিখি, কুর, খুর, নেতা, একে, কেখে, খেনে, নেয়ে, নাক্, খিনি, খেই (খৈ)।

গুরুবাদ্য বোল

দা, গুর, দিংদা, দেরে, গেরে, ধিন্, ধা, ধো, দাঘি, ধোম্, ঘেনে, নাঙ, ঘেটে, ধেটে, জা, ঝিনি, ঝা, জাঝি, নাঝি, ঘেব্, গেঘে, নেঘে, ধেরে, ধোগ্গ', দাগ্, ধিনি (ধেনা) খেই ॥

ত্রিবর্ণ মিশ্রবাদ্য বোল

দাঙ্কেই, খেইটী, খেইয়া, জ্রেতেমা, গ্রেধেমা, গিগিম্বি, খেনের, ঘেরব্, ঘেনাঙ, কিখের, গিঘের, গুরদা, দাঘের ॥

গরেরহাটী ঘরের কীর্তনে যাহা কিছু শ্রীখোলে বাদিত হইয়া থাকে তাহা উপরোক্ত লঘুবাদ্য বোল, গুরুবাদ্য বোল ও ত্রিবর্ণ মিশ্র বাদ্য বোলের মিশ্রণ ও পুনরুক্তি মাত্র। সময়ের লাঘব করিবার জন্ত উপরোক্ত বোলগুলি বাজাইলেই গরেরহাটীর পাটবর্ণ মোটামুটি শিক্ষা হয়। পাটবর্ণগুলি যতটা সম্ভব বাদনের দ্বারা অনুযায়ী সাজান আছে এবং প্রায় ৩৪ মিনিট সময়ে একবার সাধন সম্ভবপর যে স্থলে সর্বপ্রকার বিস্তৃত হস্তসাধন, হাতুটি, তাল-লয়-লহরাদি বাজাইতে প্রায় ৫৬ ঘণ্টার কমে একবার সাধন

সম্ভবপর নহে। পাটবর্ণ স্পষ্টরূপে ও যথার্থ ধ্বনিতে বাজাইতে শিখিলে পরে, বিস্তৃতভাবে ও সর্বপ্রকার তালাদির বাদন শিক্ষা আবশ্যক, নতুবা কীর্তনের সঙ্গে মিল করিয়া বাজান কঠিন হইবে।

বর্ণে অঙ্গুলী নির্দেশ

(ক) বাঁয়ার নিকটস্থ কিনারায় বাম হস্ত-কব্জি সংলগ্ন রাগিয়া, করতল বন্ধ করিয়া, বামহস্তের মধ্যমা, অনামিকা ও কনিষ্ঠা (৩য়, ৪র্থ ও ৫ম) অঙ্গুলী দ্বারা খাবের দূরস্থ কিনারায় বা ভিতরে ঠুকা দিলেই (ক) উৎখত হয়।

(খ) ১। বাঁয়ার মধ্যস্থলে, বাম “পতাক” হস্তের উচ্চাঙ্গুলী (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) চতুষ্ঠয়ের অগ্রভাগ দ্বারা। ২। উক্ত ‘পতাক’ হস্তের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অঙ্গুলী মূল, হস্ততলের দিকে উন্নত করিয়া বা অঙ্গুলীসকল হস্ত-পৃষ্ঠ দিকে ঝাঁকানিয়া, উন্নত অঙ্গুলীমূল দ্বারা, এবং ৩। মুষ্টি-হস্তের ২য় পক্ষ পৃষ্ঠ দ্বারা ঠুকা দিলে ‘খ’ উৎখত হয়।

(গ) ‘খ’এ ব্যবহৃত উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয় (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) ২য় সন্ধি হইতে লঘুভাবে ভাজ দিয়া, খাবের মধ্যস্থলে ঠুকা দিলেই মৃদু ‘গ’ উৎখত হইবে। খোলা ‘গ’ বাঁয়ার বাম ‘পতাক’ হস্তে (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অঙ্গুলী সরলভাবে ও সংলগ্ন করিয়া) ২য় সন্ধি পয্যন্ত বাঁয়ার উপরে চাপর দিলে খোলা ‘গ’ উৎখত হয়।

(ঘ) সেই প্রকার বাম পতাক হস্তে বাঁয়ার উপর অঙ্গুলীমূল পয্যন্ত চাপর দিলে ‘ঘ’ উৎখত হয়।

(ঙ) ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তের মধ্যমা ও অনামিকার অগ্রভাগ দিয়া মৃদু আঘাত করিয়াই পুনঃ সেই হস্তের তজ্জনী দ্বারা স্পর্শ করিলে ‘ঙ’ উৎখত হয়।

(চ) ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তে মধ্যমা ও অনামিকা (৩য় ও ৪র্থ) অঙ্গুলী দ্বারা খাবের কিনারায় স্পর্শ করিলে ‘চ’ উৎপন্ন হয়।

(ছ) 'চ'এর গ্রায় কিন্তু অপেক্ষাকৃত জোরে (গানানুযায়ী চাপা স্পর্শেতে) কখনও কেবল ডাহিনায় এবং কখনও উভয় হস্তে উৎপন্ন হয়। শেষোক্ত স্থলে বাঁয়ায় বাম উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অগ্রভাগ দ্বারা করিতে হয় এবং ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তের সেই কয় অঙ্গুলী দ্বারা খাবের উপর চাপা চাপর দিতে হয়।

(জ=দ) উভয় দিকে, উভয় 'পতাক' হস্তে ২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম অঙ্গুলী চতুষ্ঠয় সমভাবে সংলগ্ন রাখিয়া, অঙ্গুলীর ২য় সন্ধি পর্য্যন্ত লাগাইয়া খোলা চাপর দিলেই 'জ'='দ' উৎখিত হয়।

(ঝ=ধ) উভয় দিকে, উভয় 'পতাক' হস্তের উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয় (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) দ্বারা অঙ্গুলীমূল পর্য্যন্ত লাগাইয়া অপেক্ষাকৃত জোরে চাপর দিলে 'ঝ'='ধ' উৎখিত হয়।

(ঞ) প্রথমে ডাহিনায়, খাবের নিকটস্থ কিনারায়, দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনী (২য়) দ্বারা ঠুকা দিয়াই মধ্যমা ও অনামিকা (৩য়, ৪র্থ) দ্বারা স্পর্শ করিলে 'ঞ' উৎখিত হয়।

(ট) ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তে, বুঙ্কাঙ্গুলীর ২য় সন্ধির, হস্ত উত্তোলন করিলে যে স্থানটী উপরে থাকে, সেই স্থান দ্বারা খাবের নিম্ন কিনারায় তেরুছা ঠুকা দিলে 'ট', 'র' এবং কখনও কখনও দ্রুতগতি বাদ্যে 'ন' উৎখিত হয়।

(ত=তা) ডাহিনার মধ্যভাগে তর্জ্জনী, মধ্যমা, অনামিকা ও কনিষ্ঠা (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অঙ্গুলীর অন্ত-পর্ক দ্বারা চাপর দিলে 'ত' ও 'তা' উৎখিত হয়।

(তি) ডাহিনার মধ্যভাগে তর্জ্জনী মধ্যমা ও অনামিকার (২য়, ৩য়, ৪র্থ) অন্তপর্ক দ্বারা চাপা চাপর দিলে 'তি' উৎখিত হয়।

(তৌ) অঙ্গুলী মধ্যে ঈষৎ ফাঁক রাখিয়া, তর্জ্জনী, মধ্যমা,

অনামিকা ও কনিষ্ঠা (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) দ্বারা 'ত' ও 'তা' এর গ্রায় ডাহিনায় চাপড় দিলে 'তৌ' উৎখিত হয়।

(ত্ৰা) 'ত ও 'তা'-এর গ্রায় কিন্তু চাপা চাপড় দিলে 'ত্ৰা' উৎখিত হয়।

(তিং) সাধারণতঃ উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অগ্রভাগ দ্বারা খাবের মধ্যে হঠাৎ আঘাত করিলে 'তিং' উৎখিত হয়।

(থ) বাঁয়ায়, বাম হস্তের উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) দ্বারা থামা বা চাপা চাপড় দিলে 'থ' উৎখিত হয়।

(থৈ) উভয় দিকে উভয় হস্তে হঠাৎ চাপড় দিয়াই উচ্চাঙ্গুলী নিলে 'থৈ' উৎখিত হয়।

(থো) বাঁয়ার উপর বাম হস্তের কব্জি ও উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অগ্রভাগ দ্বারা ঠুকা দিলে 'থো' উৎখিত হয়।

(থোঁ) 'থো'-এর গ্রায় কিন্তু ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনীর অগ্রভাগ দ্বারা স্পর্শ পাইলে থোঁ উৎখিত হইবে।

(থং) 'থ'-এর গ্রায় কিন্তু ডাহিনায় দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনীর খোলা ভাবে স্পর্শ পাইলে 'থং' উৎখিত হয়।

(ন) সাধারণতঃ ডাহিনার খাবের উপর কিনারায় দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনী দ্বারা ছিটকে আঘাত করিলে 'ন' উৎখিত হয়।

(ন্ন) ডাহিনায় ঘাত অনুযায়ী খাবের মধ্যে ও কিনারায় উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অগ্র দ্বারা ঠুকা দিলে 'ন্ন' উৎখিত হয়।

(মা) বাঁয়ার উপর বাম হস্তের উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয়ের, মাত্র ২য় সন্ধি পর্য্যন্ত এবং ডাহিনায় দক্ষিণ হস্তের উক্ত অঙ্গুলী (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) সমূহের ২য় সন্ধি পর্য্যন্ত যুগপৎ ঈষৎ খোলা চাপড় দিলে 'ম' উৎখিত হয়।

(ম্) 'ম্' এর গ্রায় উৎখিত হয়।

(র) 'ট' এর স্থায় ডাহিনায় উথিত হয়। ব = অতি দ্রুত তে + রে।

(ল) ডাহিনায় দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনীর ঠুঁকিতে লোম বা রেশ উথিত হইলেই তাহা 'ল' হয়।

(লঃ) ডাহিনায় দক্ষিণ হস্তের তর্জ্জনী ও মধ্যমা (২য়, ৩য়) অঙ্গুলী স্পর্শে 'লঃ' উথিত হয়।

(শ, য, স) বাঁয়ার মধ্যদেশে বামহস্তের মধ্যমা ও অনামিকার স্পর্শ ও তাহাতে ভর করিয়া কজি দ্বারা অঙ্গুলীর দিকে ঘর্ষণ করিলে এবং ডাহিনায় দক্ষিণ তর্জ্জনী মধ্যমা ও অনামিকা (২য়, ৩য়, ৪র্থ) অঙ্গুলীর অগ্রভাগ দ্বারা দক্ষিণাবর্তে অর্দ্ধবৃত্তাকারে বাম হস্তের সহিত যুগপৎ ঘর্ষণ করিলে 'শ, য, স' উথিত হয়।

(হ) বাঁয়ার মধ্যদেশে বাম হস্তের অনামিকা ও

কনিষ্ঠা দ্বারা যুগপৎ মধ্যম রকমের ঠুঁকি দিলে 'হ' উথিত হয়।

(ধো) উভয় দিকে, উভয় হস্তে উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্টিয় (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) দ্বারা 'পতাক' মুদ্রায় অঙ্গুলীমূল পর্য্যন্ত জাগাইয়া যুগপৎ চাপড় দিয়া, উভয় দিকে হস্ত অবস্থিত রাখিলে 'ধো' উথিত হয়।

(এ = 'র' ফলা) — ডাহিনায়, দক্ষিণ হস্তে, প্রথম কনিষ্ঠা (৫ম) ও অব্যবহিত পরে অনামিকা (৪র্থ) ও তৎপরে মধ্যমা (৩য়) অঙ্গুলী পর পর কিস্তি অতি দ্রুতাকারে ছিটকাইয়া আঘাত করিলে বাম হস্তোথিত যেই ব্যঞ্জনবর্ণের সহিত যুক্ত হয় সেই ব্যঞ্জন বর্ণে 'র' ফলা যুক্ত প্রকৃতি উথিত হইয়া থাকে। ইতি বাদ্যাঙ্গুলী নির্দেশ।

ক্রমঃ

গান

শ্রীমতী পারুলপ্রভা দাশগুপ্তা

হৃৎ সে তো তোমারি যে দান
 দুখের মাঝে আমায় প্রভু করিও মহান।
 আঘাত দিবে বারে বারে
 স্তর জাগায়ো প্রাণের তারে,
 চক্ষে তুমি দিও আমার অশ্রু-নদীর বান।
 এই ভবের হাটে নিত্য আমি
 করি বেচা কেনা—
 আমায় তুমি নেবে কি গো
 শোধ হ'লে মোর দেনা।
 আমার ব্যথা কেউ বোঝেনা
 আপন ভাবি কেউ খোঁজেনা
 তাইতো তোমার লাগি আমার কঁদে উঠে প্রাণ

স্বরোদের গৎ

মূলতান-ত্রিতাল

ରଚନା ଓ ସ୍ୱରଲିପି—ଶ୍ରୀରାଧିକାମୋହନ ମିତ୍ର ବି. ଏ.

ব্যবহার—খ, ঙ, দ, ঙ

সা নদা পা দা | কা পপা জা ফা I পা - পা ফা | জা খা সা না
 ডা ডেরে ডা ডা ডা ডেরে ডা ডা ডা ০ ডা ডা ডা ডা ডা ডা

মা জ্ঞজ্ঞা ঋঋা মমা | ন্ ন্ ন্ -ঃ ন্ মা | জ্ঞা ঋঋা পা না | -া মা জ্ঞা ঋা
 ডা ডেডে ডেডে ডেডে | ডা রাডা ঠ রা ডা | ডা ডেডে ডা রা | ব্ ডা ডা ডা

সী না দদা পপা | স্মা স্মজ্ঞা -ঃজঃ স্মা I পা -া পা স্মা | জ্ঞা ধ্যা সা ন্
 ডা রা ডেরে ডেরে | ডা বাডা ০ বু ডা ডা ০ ডা ডা | ডা ডা ডা ডা

ভান

১। সদদা পদা ক্ষপপা জ্ঞক্ষা | পা পক্ষা জ্ঞধা সন্। |
 ডাডের ডাডা ডাডের ডাডা ডা ডাডা ডাডা ডাডা

২। ননা দপা কাদদা কপা | জ্ঞকাক্ষা পক্ষা জ্ঞখা সন্।
ডাৱা ডাডা ডাডেৱে ডাডা ডাডেৱে ডাডা ডাডা ডাডা

৩। ন্‌স⁺া জ্ঞা^৩ সন্‌ সজ্ঞা | ক্ষপ^৩পা জ্ঞক্ষা পনা স^০া | পজ্ঞা ঃক্ষঃ পা পজ্ঞা
 ডাডেরে ডাডা ডাডা ডাডা ডাডেরে ডাডা ডাডা ডাডা বডা ডা ডাডা

১ +
-ঃক্ষাঃ পা পজ্ঞা -ঃক্ষাঃ । পা
বুড়া ডা ডাডা বুড়া ডা

৪। ⁺জ্ঞা ক্রক্ষা পপা জ্ঞা | ^৩ক্রক্ষা পপা জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা | ^০পপা দদা ক্রক্ষা পপা |
 ডা ডেরে ডেরে ডা ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

^১জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা পপা দদা | ⁺পপা ক্রক্ষা জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা | ^৩পপা দদা পপা ক্রক্ষা |
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

^০জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা পপা ক্রক্ষা | ^১জ্ঞজ্ঞা ঋষা সা -। ^৮ন'সা জ্ঞজ্ঞা পজ্ঞা -ঃক্ষাঃ |
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডা ০ ডারা ডারা ডাডা বুডা

^৩পা -। ^৮ন'সা জ্ঞজ্ঞা | ^০পজ্ঞা -ঃক্ষাঃ পা -। ^১ন'সা জ্ঞজ্ঞা পজ্ঞা -ঃক্ষাঃ | ⁺পা
 ডা ০ ডারা ডাডা ডাডা বুডা ডা ০ ডারা ডারা ডাডা বুডা ডা

৫। ⁺ন'না সসা জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা | ^৩পপা জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা পপা | ^০জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা পপা ননা |
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

^১স'স'সা জ্ঞজ্ঞা ঋষা স'স'সা | ⁺ননা দদা ননা দদা | ^৩পপা ক্রক্ষা জ্ঞজ্ঞা ক্রক্ষা |
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

^০পপা দদা পপা ক্রক্ষা | ^১জ্ঞজ্ঞা ঋষা সা সদদা | ⁺পদা ক্রপপা জ্ঞজ্ঞা পা |
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডা ডাডেরে ডারা ডাডেরে ডারা ডা

^৩পা সদদা পদা ক্রপপা | ^০ক্রক্ষা পা পা সদদা | ^১পদা ক্রপপা জ্ঞজ্ঞা পা | ⁺পা
 ডা ডাডেরে ডারা ডাডেরে ডারা ডা ডা ডাডেরে ডারা ডাডেরে ডারা ডা ডা

ধ্রুপদ-স্বরলিপি

মনোহর (বিচিত্ররাগ)—ঝাঁপতাল

(সংশোধিত)

[এ' বিচিত্র রাগটী গত বৈশাখ (১৩৪৬) সংখ্যায় (পৃ: ৭) সম্পূর্ণ বিপরীতভাবে প্রকাশিত হওয়ায় পুনরায় সংশোধন কোরে মুদ্রিত হোল। গানটী কালীর স্থবিখ্যাত ধ্রুপদী শ্রীহরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় মহাশয় আমায় পাঠিয়েছিলেন, এবং এটা তাঁর বাঙ্গালা "প্রাচীন ধ্রুপদ-স্বরলিপি"তেও (পৃ: ৩১১) প্রকাশ করেছেন। গানখানি আমি আমার নিজের দায়িত্বেই "সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা"-য় প্রকাশের জন্ত দিয়েছিলাম। কিন্তু দুঃখের বিষয় তাঁঁড়াতাড়ির জন্তই হোক—প্রফ আমাকে না পাঠানর জন্ত এবং প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রোক্ত স্বরলিপি-সঙ্কেত বুঝতে না পারায় সমস্তই ভুল ছাপা হোয়ে গিয়েছে। অত্বেয় শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ বাবুর স্বরলিপি-রূপ ছিল :—

আস্থায়ী	মা	মা	রা	রা	রা	সস	স	স	স	স	ইত্যাদি
	বি	০	দ্যা	০	মে	বিক	ট	না	০	দ	

অন্তরা	স	স	ন	ন	ন	স	সস	স	স	স	ইত্যাদি
	প	ঙ	য	ন	নে	বি	কট	সিং	হ	০	

অর্থাৎ প্রথমেই 'মজ্জ' অর্থাৎ খাদ হোতে আরম্ভ হোয়েছে। উক্ত স্বরলিপি-সঙ্কেতের পরিচয়—উপরে বিন্দু (•) থাকলে 'মজ্জ' (নিম্ন সপ্তক), আর উর্দ্ধরেখা (') থাকলে 'তার' (অর্থাৎ উচ্চ সপ্তক, তার বা চড়া) বুঝতে হবে। অর্থাৎ—

“মজ্জে বিন্দুশিরা ভবেৎ । উর্দ্ধরেখাশিরাস্তারো ॥”

—সঙ্গীত-রত্নাকর ১ম অঃ ৬ষ্ঠ প্রঃ, ৮।

সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি প্রাচীন শাস্ত্রে স্বরলিপি-সঙ্কেত ও পদ্ধতি ঠিক এ' ভাবেই দেওয়া আছে। স্বর্গীয় জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় আকারমাত্রিকে মজ্জ চিহ্ন নীচে (•) এবং তার চিহ্ন উপরে (') প্রবর্তন করেন। ষা'হোক রত্নাকর প্রভৃতি প্রাচীন শাস্ত্রোক্ত মতে প্রদত্ত শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ বাবুর স্বরলিপিটী আকারমাত্রিকে পরিবর্তিত কর্তে গিয়ে মূদ্রাকর ভুলক্রমে মজ্জ স্থানে তার চিহ্ন (') করে ফেলেছেন। কাজেই রাগটী আরও বিচিত্র হোতে বিচিত্র আকারে পত্রিকায় প্রকাশিত হোয়ে গিয়েছে।

রাগটী ও গানটী শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ বাবু প্রসিদ্ধ কলাবিদ বাবা লালসিংহের নিকট শিক্ষা কোরেছিলেন। গানটীর সরগম-রূপ আস্থায়ী, অন্তরা ও সফারী-আভোগ—এ’তিন রকম ভাবে প্রযুক্ত হবে। যথা, আস্থায়ীতে—সরমাধ, অন্তরায়—সগপন ও সফারী-আভোগে—সরমাধ-নগগস। গানটীর কথা-ভঙ্গীতে বিচিত্ররূপেরই যথার্থ অভাস আছে এবং কথার পরিচয়ে মনে হয় গানটীর রচয়িতা ও স্বরকার হোচ্ছেন কবি তানবরস। বৈচিত্র্যের পরিচয় দিয়ে কবি নিজেই আরম্ভ কোরেছেন—“বিদ্যামে বিকট নাদ” ইত্যাদি এবং ইঙ্গিত দিয়েছেন স্বর-সংযোগের গুণপনায় মস্তের খরজ-সপ্তকে আস্থায়ীকে সমাপ্ত বা পূর্ণ করবার দ্রষ্ট। শুধু তাই না, আস্থায়ীর গ্রায় অন্তরা, সফারী ও আভোগ—সকলকেই তিনি মস্ত খরজ-সপ্তকে বিশ্রাম দিয়েছেন এবং সঙ্গীতে ‘নাদ’-বিদ্যার সাধনের পরিচয় দিয়েছেন। পরিশেষে—“কহত কবি তানবরস, স্বর বিকট, নাভি (নাদ) গায়ন, তান বিকট” বলে গানের আসল পরিচয় প্রদান কোরেছেন।

গানটী ঝাঁপতাল ছন্দে দেওয়া হোয়েছে। এ’বারে শাস্ত্রোক্ত শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ বাবুর প্রদত্ত ও সকলের শেখার সুবিধার জন্ত পূর্বপ্রকাশিত আকারমাত্রিক স্বরলিপি পদ্ধতির ধায়া রেখে উভয় স্বরলিপিই পর পর প্রদত্ত হোল।] ইতি—প্রজ্ঞানানন্দ

বিছামে বিকট নাদ, শাস্ত্রমে বিকট গ্রায়, গঢ়মে বিকট ঝঙ্ক, দেব বিকট হর জানিয়ে। ১
পশুয়নমে বিকট সিংহ, মুনিমে বিকট দুর্বাসা, মণিনমে বিকট কৌস্তভ, ভূতন বিকট অগ্নি মানিয়ে। ২
পঙ্কিনমে বিকট গরুড়, উদধি বিকট ধারোদিক, অবতার বিকট নরসিংহ, গীত বিকট সঙ্গীত জানিয়ে। ৩
কহত কবি তানবরস, স্বর বিকট নাভি গায়ন, তান বিকট তানসেন যাকো সুযশ বখানিয়ে। ৪

কথা—কবি তানবরস

স্বরলিপি—শ্রীহরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়

[প্রাচীন শাস্ত্রোক্ত ও শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ বাবুর প্রদত্ত] *

* মা—কোমল মধ্যম (ie শুদ্ধ) ব্যবহার। মা—মস্ত্র মধ্যম; অর্থাৎ উপরে বিন্দু—খাদ এবং উপরে রেখা (।) চড়া—(স)। স বা মা—একমাত্র।

[১]

+	।	।	।	।	০	।	।	।	।
মা	মা	র	র	র	সস	স	স	স	স
বি	০	দ্যা	০	মে	বিক	ট	না	০	দ
স	স	র	র	র	মা	মা	ধ	ধ	ধ
শা	স	জ	মে	০	বিক	ট	জা	য	০
মা	মা	ধ	ধ	ধ	রর	স	র	র	স
গ	ঢ	মে	০	০	বিক	ট	লং	০	ক
স	স	ধ	ধ	ধ	মা	মা	র	র	স
দে	ব	বি	ক	ট	হ	র	জা	নি	ঘে;

[২]

।	।	।	।	।	।	।।	।	।	।
স	স	ন	ন	ন	স	সস	স	স	স
প	স	য	ন	মে	বি	কট	সিং	হ	০
।	।	।	।	।	।	।।	।	।	।
গ	গ	স	স	স	নন	ন	প	প	প
যু	নি	ন	মে	০	বিক	ট	ছ	কা	সা
।	।	।	।	।	।	।।	।	।	।
গ	গগ	প	প	প	নন	ন	স	স	স
ম	ধিন	মে	০	০	বিক	ট	কো	স্ব	ভ
।	।	।	।	।	।	।	।	।	।
গগ	গ	স	স	স	ন	ন	প	গ	স
ভূত	ন	বি	ক	ট	অ	দ্বি	মা	নি	ঘে;

[৩]

স	র	মা	গ	প	মা	ধধ	স	ন	প
প	ন	ছি	ন	মে	গ	কট	বি	ক	ট
গ	গ	প	প	পপ	ন	ন	ধ	ধ	ধ
উ	দ	ধি	বি	কট	ধা	রো	দি	ক	০
মা	মা	র	র	র	স	রমা	গপ	ন	স
অ	ব	তা	০	র	বি	ক ট	ন র	সিং	হ
ন	ন	ধ	ধ	ধ	মা	মামা	র	র	স
গী	ত	বি	ক	ট	সং	গী ত	জা	নি	য়ে;

[৪]

র	মা	ধ	প	ন	স	স	স	স	স
ক	হ	ত	ক	বি	তা	ন	ব	র	স
স	স	ধ	ধ	ধ	মা	মা	র	র	স
স্ব	র	বি	ক	ট	না	ভি	গা	ঘ	ন
স	র	মা	গ	প	ন	ধ	স	স	স
তা	ন	বি	ক	ট	তা	ন	সে	০	ন
ন	প	ধ	মা	র	গ	প	মা	র	স
ধা	কো	স্ব	য	শ	০	ব	ধা	নি	য়ে;

(২)

[পূর্ববৎ আকারমাত্রিক অনুসারে]

আস্থায়ী

II	+	মা	মা	৩	রা	রা	রা	০	স্	স্	স্	১	স্	স্	স্	I
	বি	০		দ্যা	০	মে		বিক	ট			না	০	দ		
	+	স্	স্	৩	রা	রা	রা	০	ম্	ম্	ম্	১	ধ্	ধ্	ধ্	I
	শা	স্		ত্র	মে	০		বিক	ট			জা	য়	০		
	+	মা	মা	৩	ধ্	ধ্	ধ্	০	র	র	স্	১	রা	রা	স্	I
	গ	ঢ		মে	০	০		বিক	ট			লং	০	ক		
	+	স্	স্	৩	ধ্	ধ্	ধ্	০	মা	মা		১	রা	রা	স্	II
	দে	ব		বি	ক	ট		হ	র			জা	নি	য়ে		

অন্তরা

II	+	স্	স্	৩	না	না	না	০	স্	স্	স্	১	স্	স্	স্	I
	প	শু		য়	ন	মে		বি	ক	ট		সিং	০	হ		
	+	গ্	গ্	৩	স্	স্	স্	০	ন	না	না	১	পা	পা	পা	I
	মু	নি		ন	মে	০		বিক	ট			ছ	কা	সা		
	+	গা	গগা	৩	পা	পা	পা	০	ন	না	না	১	স্	স্	স্	I
	ম	গিন		যে	০	০		বিক	ট			কো	জ	ভ		
	+	গগা	গা	৩	সা	সা	সা	০	না	না		১	প্	গ্	স্	II
	ভূত	ন		বি	ক	ট		অ	গ্নি			মা	নি	য়ে		

সঞ্চারণ

II + রা | মা গা পা | মা ধধা | সা না পা I
প ন | ছি ন মে | গ কট | বি ক ট

+ গা | পা পা পপা | না না | ধা ধা ধা I
উ দ | ধি বি কট | ধা রো | দি ক ০

+ মা | রা রা রা | সা রমা | গপা না সা I
অ ব | তা ০ র | বি কট | নর সিং হ

+ সনা | না | ধা ধা ধা | মা ম্মা | রা রা সা II
গী ত | বি ক ট | সং গী ত | জা নি য়ে

আভোগ

II + রা | মা | ধা পা না | সা সা | সা সা সা I
ক হ | ত ক বি | তা ন | ব র স

+ সা | মা | ধা ধা ধা | মা মা | রা রা সা I
হ র | বি ক ট | না ভি | গা র ন

+ সা | রা | মা গা পা | না ধা | সা সা সা I
তা ন | বি ক ট | তা ন | সে ০ ন

+ না | পা | ধা মা রা | গা পা | মা রা সা II
যা কো | হু ধ শ | ০ ব | ধা নি য়ে

ସୂଦଞ୍ଜ-ବାଦନ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (সুবোধবাবু)

ভেওরা ও রূপক

তেওরা তালটি সার্ব্ব ত্রিমাত্রার তাল, বা দুই ৭ মাত্রার তাল। ইহাতে তিনটি মাত্র আবাং। প্রথম তিনটি মাত্রা সোমের অন্তর্ভুক্ত এবং পরের দুই দুই মাত্রা প্রথম ও দ্বিতীয় তাল। আর রূপক দীর্ঘ ৭ মাত্রার তাল প্রথম তিনটি মাত্রা সোমের অন্তর্ভুক্ত তাহার স্থানে তালি না দিয়া ফাঁক দেখান বিধি এবং অপর দুই দুই মাত্রা ১ম ও ২য় তাল। উভয় তালই একই বোলে সঙ্গত হইবে এবং ধামারেও বাজাইতে পারা যাইবে।

ভেওরা টেকা

$\begin{array}{cccccc} & + & & 1 & & 2 \\ & | & & | & & | \\ ৫৬৪। & ধা & ঘেড়ে & নাগ & গদি & ঘেড়ে & নাগ \end{array}$

(৩।০ মাত্রা) যথা—

ধা ঘেড়ে নাগ গদ্বি ঘেড়ে নাগ

$\begin{array}{ccccccc} & + & & 5 & & 2 & \\ & | & | & | & | & | & | \\ ৬৬৬ & | & | & | & | & | & | \\ & ৭ & ৮ & ৯ & ৭ & ৮ & ৯ \end{array}$

৬৬। $\begin{array}{ccccccc} & + & & ১ & & ২ & \\ & | & | & | & | & | & | \\ \text{খা} & \text{দেন} & \text{তা} & \text{তেটে} & \text{কতা} & \text{গদি} & \text{ঘেনে} \end{array}$

৬৭। + ১ ২
 | | | |
কতা দেং তেটে ধা তেটে ধা তেটে

৫৬৮। $\begin{array}{ccccc} & + & & ১ & ২ \\ & | & & | & | \\ \text{ধাগে} & \text{তেটে} & \text{তেটে} & \text{ধাগে} & \text{তেটে} \\ & & & & | \\ & & & & \text{গদিঘেনে} \end{array}$

৫৬২।

	+		১		২	
ধেরে	কেটে	তাগ	ধেরে	কেটে	ধেরে	কেটে

বেলা

৫৭০। $\begin{array}{c} + \\ | \quad | \\ \text{খেঁড়া} \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ \text{খুন} \end{array}$ $\begin{array}{c} ১ \\ | \quad | \\ \text{গদিয়া} \end{array}$ $\begin{array}{c} ২ \\ | \\ \text{কেনে} \end{array}$ $\begin{array}{c} | \\ \text{নাগ} \end{array}$ $\begin{array}{c} + \\ | \\ \text{ঘেনে} \end{array}$

ঘেনে কতা কতা কত্রে কেটে তাগ

। +
 ত্রৈকটে ধা

+ ১ ২

| | | | | |

৫৭। নাগ্ দে৭ দে৭ দিঘেনে তাআতা কতা

$\begin{array}{cccccc} + & & & & 1 & 2 \\ | & & & & | & | \\ \text{নান্} & \text{ত্রেকেটে} & \text{তাগ্} & \text{দেৎ} & \text{কড়ান্} & \text{কড়ান্} \end{array}$

তা তেটে ধা

১৭২। গদিঘেনে নাগ তেটে কতা গদিঘেনে

+ ১
| |
ক ত্রেকোটে ভাগ দেং ভাগ ঘড়ান ভাগ

২ +
। ।
ঘড়ান তেটে ধা

সেতার শিক্ষা

(পূর্বানুভূতি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

পূর্বপ্রকাশিত সংখ্যায় সেতারের দণ্ডের বর্দ্ধিত চিত্রে সারিকা (পর্দা) গুলি ও সংযোজিত তার সমষ্টি কি নিয়মে শৃঙ্খলাবদ্ধ থাকে তাহা সুস্পষ্টরূপে প্রদর্শিত হইয়াছে। এই সমস্ত পর্দায় বাম হস্তের অঙ্গুলীর টিপ ও নায়কী তারের দক্ষিণ হস্তের আঘাত দ্বারা নিম্ন স্বরসমূহের সাক্ষেতিক নামক উক্ত চিত্রে প্রদর্শিত হইয়াছে। নিম্নোক্ত বিষয় সকল এই চিত্রে দৃষ্টে সহজেই বোধ্যমান হইবে।

সেতারের তারের নাম ও বাঁধিবার নিয়ম

তারের নাম—কোন্ ধাতু-নির্মিত এবং কোন্ স্বরে বাঁধিতে হইবে নিম্নে বর্ণিত হইল।

(১) **নায়কী তার**—অর্থাৎ প্রধান বাজাইবার ষ্টিলের পাকা তার—

Piano String ছোট সেতারে—১ নং

Do বড় সেতারে—২ নং

এই তারটি উদার গ্রামের “স্” স্বরের “মা” (মধ্যম) স্বরে বাঁধিতে হইবে। অর্থাৎ ২নং জুরির তার যে স্বরে থাকিবে সেই স্বরের মধ্যম হইবে।

(২) ও (৩) **জুরীর তার**—সমান ওজনের এই দুইটি সফ্র পিতলের তারকে জুরী বা জোড়ার তার বলে।

ছোট সেতারে—২৬ নং

বড় সেতারে— ২৮ নং

পিতলের তার ব্যবহৃত হয়।

সাধারণতঃ এই দুইটি তারই উদারার মড়জ বা সা হুবে বাঁধা হয়।

* কেহ কেহ শুধু ২নং তারটিকে জুরী হিসাবে রাখিয়া ৩নং তারটির স্থলে ঈষৎ মোটা পিতলের তার চড়াইয়া “খাদ পঞ্চম” বা উদারার নিম্ন “সপ্তকের” পঞ্চম বা “পা” স্বরে বাঁধিয়া থাকেন।

(৪) **খাদ পঞ্চম**—বা * ভিন্ন মতানুযায়ী **খড়্জের তার**, ইহা মোটা পিতলের নির্মিত।

সাধারণতঃ এই মোটা পিতলের তারটিকে বাদকগণ **খাদ পঞ্চম** অর্থাৎ উদারার “সা” স্বরের নিম্ন সপ্তকের পঞ্চম (প্) স্বরে বাঁধিয়া থাকেন।

* যাহারা ৩নং তারটিকে “খাদ পঞ্চম” স্বরে বাঁধেন তাহারা ৪নং তারটিকে উদারার নিম্ন সপ্তকের গান্ধার (গ্) কিংবা খড়্জ (“স্”) স্বরে বাঁধিয়া থাকেন।

(৫) **গান্ধার**—Piano string No.2.—এই ষ্টিলের পাকা তারটি সাধারণতঃ উদারার “সা” স্বরের পঞ্চম (প্) স্বরে বাঁধা হয়।

* কেহ কেহ ইহাকে গান্ধার (গ্) স্বরে বাঁধিয়া থাকেন।

(৬) ও (৭) **চিকারীর তার**—খুব সফ্র ষ্টিলের এই দুইটি পাকা তার—দুই শূন্য নম্বর (Piano string No. 0. 0) ব্যবহারে আওয়াজ মধুর হয়।

* মতান্তরে।

৬নং তারটি মূদারার “সা” স্বরে এবং ৭নং তারটি তারার “সা” স্বরে বাঁধিয়া বাজাইতে হয়।

* কেহ কেহ এই ৭নং চিকাগীর তারটিকে মূদারার পঞ্চম বা “পা” স্বরে বাঁধিয়াও বাজাইয়া থাকেন।

সেতারের জুরীর বা জোড়ার তারের স্বর সাধারণতঃ ইংরাজি মতে “বি” হইতে “ডি” পর্যন্ত স্কেলে বাঁধা যাইতে পারে। কিন্তু মধ্যাকৃতির সেতার “সি” কিংবা “সি সাফ” স্বরে বাঁধিলে শ্রুতিমধুর হয়।

ভারতীয় সঙ্গীতে ব্যবহৃত সপ্তকান্তর্গত শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর সমূহের পরিচয়—

শুদ্ধস্বর—ভারতীয় সঙ্গীতে ‘শুদ্ধস্বর’ সাতটি—

যথা :—সা, রা, গা, মা, পা, ধা, না,

শুদ্ধ স্বরের শাস্ত্রীয় স্বরনির্ণাপিতে ব্যবহৃত গ্রন্থোক্ত এই নাম—

সাঙ্কেতিক নাম	সাতটি স্বরের	
বা চিহ্ন	অধিষ্ঠাতৃ	
	দেবতা	
ষড়্জ	সা	অগ্নি
ঋষভ	রা	ব্রহ্মা
গান্ধার	গা	সরস্বতী
মধ্যম	মা	মহাদেব
পঞ্চম	পা	বিষ্ণু
ধৈবৎ	ধা	গণেশ
নিষাদ	না	সূর্য

বিকৃত স্বর—হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে “তীব্র” ও “কোমল”

স্বর ভেদে বিকৃত স্বর পাঁচটি—

যথা—(১) কোমল ঋষভ (ঋ)

(২) কোমল গান্ধার—(জা)

(৩) কোমল ধৈবত—(দা)

(৪) কোমল নিষাদ—(না)

(৫) কড়ি মধ্যম—(দ্ধা)

ষড়্জ ও পঞ্চম এই দুইটি স্বর কখনও বিকৃত হয় না বলিয়া ইহাদিগকে অচল স্বর বলা হয়।

সপ্তক বা গ্রাম—শুদ্ধ সাতটি স্বরের সমবায়েকেই একটি সপ্তক বা গ্রাম বলে। শুদ্ধ সাতটি ও বিকৃত পাঁচটি স্বর সমূহে এই বারটি স্বর একটি সপ্তকের অন্তর্গত। স্বরের সংখ্যা যদিও শুদ্ধ ও বিকৃত লইয়া সমুদয়ে বারটি তথাপি গ্রন্থকারগণ এই সমস্ত স্বরসমবায়ের নাম সপ্তক রাখিয়াছেন। সপ্তক অনেক হইতে পারে। কিন্তু সঙ্গীতে—তিনটি সপ্তকের যথা—উদারার, মূদারার ও তারার অন্তর্গত স্বর সমূহের ব্যবহার দৃষ্ট হয়। ইহার অতিরিক্ত মনস্কর্মে প্রকাশ করা সম্ভব নহে। যজ্ঞে তদপেক্ষা বেশী সপ্তক ব্যবহার হইতে পারে।

সেতার যজ্ঞে সাড়ে তিন সপ্তক সংসাধিত হইতে পারে।

যথা—

পূঁা ধূঁা নূঁা সা, রা, গা, মা, পা, ধা, না

উদারার নিম্ন সপ্তক উদারার

সা, রা, গা, মা, পা, ধা, না, সাঁ, রাঁ, গাঁ

মূদারার

তারার

গা হইতে মীড় টানিয়া—মাঁ, পাঁ, ধাঁ, নাঁ

তারার

স্বরবাহার কিংবা বীণা যজ্ঞে পূর্ণ চার সপ্তকের ব্যবহার দৃষ্ট হয়।

সেতারের পর্দা হইতে নির্গত স্বর সমূহ

পূ. স্বরে সা. স্বরে মা. স্বরে

খাদ পঞ্চম জুরীর তার নায়কী তার

(৩) (২) (১)

		আড়ি		
		দা	ঝা	ফা
উদারার ও উদারার নিম্ন সপ্তক		ধা	রা	পা
		গা	জা	দা
		গা	গা	ধা
			মা	গা
			ফা	না
মুদারার			পা	সা
				রা
				জা
				গা
				মা
				ফা
				পা
				ধা
				গা
				না
তারার				সা
				রা
				গা
				না

পার্শ্বে অঙ্কিত চিত্রে সেতারের বিভিন্ন পর্দায় (১ হইতে ১২) দক্ষিণ হস্তের মিজ্রাপের আঘাত ও বাম হস্তের তর্জনী বা মধ্যমাঙ্গুলীর চাপ দ্বারা নির্গত স্বর-সমূহ নির্দেশিত হইল। (১) নায়কী তার, (২) জোড়ার তার, (৩) খাদ পঞ্চম এই তিনটি তারে না চাপিয়া খোলা আঘাত দিলে নায়কী তার হইতে “মা” ও জোড়ার তার হইতে “সা” ও খাদ পঞ্চম হইতে “পূ” স্বরটি পাওয়া যাইবে। জুরীর তার ও খাদ পঞ্চমের আঘাতে অবশিষ্ট পর্দাগুলি চাপিয়া আরও স্বর প্রকাশ করা সম্ভব।

(৩) “” যেহেতু সেতারে ঐ সমস্তের প্রয়োগ প্রচলিত নহে

(৪) “” সেইজন্য এখানে প্রকাশ করা হইল না। মুদারার কোমল

(৫) “” “ঝ” ও কোমল “দা” এই দুইটি পর্দার স্থানসকল

(৬) “” বিন্দু দ্বারা প্রদর্শিত হইল।

সেতারের তারে বাম হস্তের তর্জনী ও

মধ্যমাঙ্গুলীর টিপ বা চাপ

- (৮) “” অঙ্গুলীর টিপ সর্বদাই পর্দার ঈষৎ উপরে হইবে।
- (৯) “” অঙ্গুলীর গ্রন্থি সকল ভাঙ্গিয়া অঙ্গুলীর অগ্রভাগ দ্বারা তার
- (১০) “” চাপিয়া বাজানই কর্তব্য। তারের উপর অঙ্গুলীর চাপ
- (১১) “” খুব বেশী হইবে না আবার একেবারে কমও যেন না হয়।
- (১২) “” তারটি দৃঢ়ভাবে পর্দার উপর চাপিয়া ধরিয়া রাখিতে
- (১৩) “” যতটুকু জোর বা শক্তি প্রয়োগের প্রয়োজন ঠিক ততটুকুই
- দেওয়া উচিত। অবশ্য মীড়, গমক ইত্যাদি বাজাইতে
- (১৪) “” অঙ্গুলীর শক্তি বেশী প্রয়োগ করিতে হয়। বৃদ্ধাঙ্গুলী সর্বদাই
- (১৫) “” দণ্ডের পশ্চাত্তানে আলগোছ ভাবে সন্নিবদ্ধ থাকিবে।

সেতারের তারে দক্ষিণ হস্তের আঘাত—

- (১৬) “” সেতারের তারে আঘাত করিবার জন্ত দক্ষিণ হস্তের
- (১৭) “” তর্জনীতে লৌহ নিষ্মিত একটি আংটি পরিধান করিতে
- (১৮) “” হয়। সেই আংটির নাম “মিজ্রাপ”। মিজ্রাপ শব্দটি
- (১৯) “” কোথা হইতে আসিয়াছে তাহার ইতিহাস যদিও জানা

নাই তবুও কথাটির উচ্চারণ হইতে অনুমান করা যাইতে পারে যে হয়ত মুসলমান রাজত্বকালে ইহা আবুবা অথবা পারস্য ভাষা হইতে ভারতবর্ষে প্রচলিত হইয়াছে। মিজরাপটা তর্জিনীর প্রথম গাঁটের ঠিক উপরেই দৃঢ়ভাবে পরিধান করা কর্তব্য। মিজরাপের তার মোটা ষ্টিলের হইলে আঘাতের জোর বা শব্দ বেশী নির্গত হয়। আঘাত সকল দণ্ড ও তব্লির সংযুক্ত স্থানের উপরিস্থিত তাহে হইলে শব্দ উত্তমরূপে প্রকাশ পায়। দক্ষিণ হস্তের বুধাঙ্গুলী আঘাত করিবার সময় সর্বদাই দণ্ডের পার্শ্বে সন্নিবদ্ধ থাকিবে।

যন্ত্রের তাহে আঘাত দক্ষিণ হস্ত শক্ত না করিয়া কব্জি (Wrist) সঞ্চালন দ্বারা হওয়া কর্তব্য। কোন কোন বাদক শুধু অঙ্গুলী-গ্রন্থি সঞ্চালন দ্বারা সেতারের তাহে আঘাত করিয়া থাকেন; আবার কেহ কেহ স্বল্পদেশ হইতে বাহু সঞ্চালন দ্বারা সেতারে আঘাত করিয়া বাজাইতে চেষ্টা করেন এবং ফলে সেতার বাজাইবার সময় তাহাদের সমস্ত শরীরের একটা গতি লক্ষিত হয় এবং ইহা ক্রমশঃ মূর্ছাদোষে পরিণত হইয়া থাকে। শেষোক্ত শ্রেণীর বাদকগণকে কিছুকণ যন্ত্র বাজাইয়াই পরিশ্রান্ত হইয়া যন্ত্র রাখিয়া দিতে বা বিরত হইতে দেখা যায়। কৌশলের কাজে শক্তি প্রয়োগ করাই ইহার একমাত্র কারণ।

বিভিন্ন প্রকারের আঘাত দ্বারা নিঃসৃত বোলের

সাঙ্কেতিক নাম—

(ক) ভিতরের দিকের অর্থাৎ বাদকের কোলের দিকের (inward stroke) তর্জিনীর আঘাতকে “ডা” বলে। এই আঘাত তাহের নিম্ন হইতে উর্দ্ধদিকে হইবে। ডা, ডে ও ডি এই তিনটি বোল বা বাণী তর্জিনীর প্রায় একপ্রকার আঘাত হইতেই নিঃসৃত হয়

যাহাতে বিভিন্ন ছন্দ ও গয় অনুযায়ী এই সকল বোল বিভিন্ন কাল্পনিক নাম ধারণ করে।

(খ) বাহিরের দিকের আঘাতকে (outward stroke) “রা” বলে। ইহা তাহের উর্দ্ধ হইতে নিম্ন দিকে হইবে।

রা, রে ও রি এই তিনটি বাণীই প্রায় একপ্রকারে বাহিরের আঘাত দ্বারা নিম্পন্ন হয়।

(গ) ডা ও “রা” এই দুইটি বাণী এবত্রে মক্ৰ, মধ্য ও ক্ষতলয় অনুযায়ী ডারা, ডেরে বা ডিরি উচ্চারণে ব্যবহৃত হয়।

(ঘ) “রাডা” বাণী “ডেরে” বা “ডিরি” বাণীর বিপরীত বা উল্টা আঘাত দ্বারা নিম্পন্ন হইবে।

এতদ্ব্যতীত আরও অনেক মিশ্র বাণী সেতারে গং, তোড়া ও আলাপ বাজাইতে ব্যবহৃত হয়। যথা—দ্রে, দ্রাবু, ডেরাবু, দ্রেদাবু ইত্যাদি।

(ঙ) চিকারীর তাহের উল্টাদিকের আঘাতকে সুবিধার জন্ত “র” বলা যাইবে।

যথা—ডার, ডারর, ডাররর ইত্যাদি।

১২ ১২৩ ১২৩৪

নাগরী তাহে “ডা” ও চিকারীর তাহে “রা” একবার হইলে ডার, দুইবার হইলে ডাবু ও তিনবার হইলে ডাবুবু বোল উচ্চারিত হইবে। ইহাকেই সেতারের ঝালা বা ঝঙ্কার বলা হয়।

সেতারের যোয়ারী বা শব্দরহস্য

প্রায়ই দেখা যায় শিক্ষার্থীগণ “সওয়ারী” ও “যোয়ারী” এই দুইটি শব্দের অর্থ না জানার দরুণ এমন সব প্রশ্ন করেন, যাহা দ্বারা তাহাদিগকে প্রায়ই হাস্যম্পদ হইতে হয়।

সওয়ারী কাহাকে বলে তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে।

সেতারের যোগ্যরী সম্বন্ধে সংক্ষিপ্ত বিবরণ নিয়ে প্রদত্ত হইল।

যোগ্যরী সাফ করা সেতারের কারিগরদের একটি গুণ রহস্য। সেতারের তারগুলি সওয়ারীর উপর এইরূপভাবে সন্নিবদ্ধ থাকিবে যাতে মিজরাপ্ দ্বারা তারে আঘাত দেওয়া মাত্রই বায়ুমণ্ডলে ইহার সম্পূর্ণ অনুরণন (Full vibration) সহজেই হইতে পারে। অনুরণন বা কম্পন হওয়ার সময় সওয়ারীর সমতল পৃষ্ঠে ঈষৎ বাধাপ্রাপ্ত

হওয়ার দরুণ, ঘর্ষণ নিঃসৃত স্পষ্ট শব্দ বা আওয়াজ হওয়ার নামই “যোগ্যরী সাফ” বলে। এই যোগ্যরীর উপরই সেতারের খোলা স্পষ্ট আওয়াজ নির্ভর করে। ব্যবহারের সঙ্গে সঙ্গে ক্রমশঃ তার সকল সওয়ারীর উপরে বসিয়া গেলেই সেতারের আওয়াজ বন্ধ বা চাপা হইয়া থাকে এবং পুনরায় যোগ্যরী সাফ করাইবার প্রয়োজন হয়। অনেক সময় তার খুব পুরাতন ও জঃযুক্ত হইলেও সেতারের আওয়াজ খারাপ হইয়া থাকে।

ক্রমশঃ

ভ্রম-সংশোধন

বিগত জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় ‘সেতার শিক্ষা’ প্রবন্ধে নিম্নলিখিত ভ্রমগুলি সংশোধন করা হইল।

১৪৯ পৃষ্ঠায় প্রথম কলামের প্রথম লাইনে—তাল স্থানে তান হইবে।

ঐ “ “ “ দ্বিতীয় “ “ “ “তাত পদ্য দণ্ড বাধিতে হয়” এই স্থানে পদ্যের জায়গায় তাত দ্বারা বাধিতে হয় হইবে। আর দণ্ড কথাটি থাকিবে না।

ঐ “ “ “ ১৮ লাইনের (ক)তে লাউ বা বর্ডেস এর স্থানে লাউ বা বাউস হইবে।

ঐ “ “ “ ২৬ “ “ “ “ স্থানে ঘ হইবে।

১৫০ পৃষ্ঠায় প্রথম কলামের দ্বিতীয় লাইনে এ পদ্যের স্থানে ঐ পদ্য হইবে।

ঐ “ “ “ চতুর্থ লাইনে বাদকের স্থানে বাদকের হইবে।

ঐ “ “ “ ১২ লাইনে হস্তটীর স্থানে যন্ত্রটি হইবে।

ঐ “ “ “ দ্বিতীয় কলামের ১২ লাইনে বামদিকের স্থানে বামদিকে হেলাইয়া ধরিতে হইবে।

ঐ “ “ “ ১৪ লাইনে বামহস্তে স্থানে বামহস্ত হইবে।

বিগত জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় সম্পাদকীয় প্রবন্ধের ১৫৪ পৃষ্ঠায় ষষ্ঠ লাইনে “ইহা প্রসারে সঙ্গীতের সাধারণ ও উচ্চ স্তরে ইহার ক্রম-” পরিবর্তে “ইহা প্রসারে সঙ্গীতের সাধারণ স্তরে উৎকর্ষ সঙ্গে উচ্চস্তরে ইহার ক্রম-” হইবে।

স্বরলিপি

মল্লার মিশ্র—কাহারবা

বাদল ঘনান বনে বনে
চৈত্র সঙ্কায় সমীরণে।

তমাল-কুঞ্জে দোলে ছায়া
শ্লিষ্ট সজল ঘন মায়া,
উচ্ছল গগন আনন্দে,
কাহার আকুল পরশনে।

নিরালা কুঞ্জে মম জাগি
জানিনাতো সে কাহার লাগি ;
পথে যেতে যেতে চাঁদিনী রাতে
ক্ষণিকের অতিথির দুটি হাতে ;
বাঁধিছে যে রাখী ; তারে আনি,
কে দিল জড়ায়ে মম মনে।

কথা—শ্রীবুদ্ধদেব ভট্টাচার্য্য, এম. এ.

সুর—শ্রীগোপাল মুখোপাধ্যায়

স্বরলিপি—শ্রীঅবনী দত্ত

[শ্রীযুক্ত সতীশচন্দ্র দত্ত (দানীবাবু) মহাশয়ের ছাত্র]

[গোপাল মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের ছাত্র]

II র মা প গা পা মা | রা সা গা ধা I না -সা রা -সা | -পা -া -া -া I
বা ০ দ ০ ল ঘ | না ল ব নে ব ০ নে ০ | ০ ০ ০ ০

রা -সা রা পা | জ্ঞা -া -া -া I সা -জ্ঞা জ্ঞা -পা | -জ্ঞা গা -ধগা ধপা -জ্ঞা গা I
ব ০ নে ব | নে ০ ০ ০ ১৬ ০ ত্র ০ | স ০ ০ ন্ ধ্যা ০ ০ ০

জ্ঞা -জ্ঞা সা ন্ | সা -া -া -া II
স ০ মী র | গে ০ ০ ০

II না না না -গা | না -না না -গা I পা -গা না গা | পা -া -া -া I
ত মা ল ০ | কু ন্ জে ০ দো ০ লে ছা | ঘা ০ ০ ০

পা -সাঁ গা -পা | মা -পা মা গা I গা -মা সা রা | সা -া -া -া I
সি গ্ ধ ০ | স ০ জ ল ঘ ০ ন মা | ঘা ০ ০ ০

গা -মা পা গা | গা -গা গা গা I গা -পা গা -রা | সা -া -া -া I
উ ০ ছ ল গ ০ গ ন আ ০ ন নু দে ০ ০ ০

গা সা গা -মা | পা -পা পা পা I পা -মা গা পা | জা -া -া -া II
কা হা র ০ আ ০ ক ল প ০ র শ নে ০ ০ ০

II না না না -না | না -না না না I না গা না -রা | না -া -া -া I
নি রা লা ০ কু নু জে ০ ম ম জা ০ গি ০ ০ ০

না রা গা গা | গা -পা -রা -গা I পা গা রা গা | সা -া -া -া II
জা নি না তো সে ০ ০ ০ কা হা র লা গি ০ ০ ০

II না না না গা | না -না না -গা I পা গা না গা | পা -া -া -া I
প থে যে তে যে ০ তে ০ চা দি নী রা তে ০ ০ ০

পা সা গা -পা | মা পা মা -গা I গা -মা সা রা | সা -া -া -া I
ফ গি কে র অ তি ধি র ছ ০ টা হা তে ০ ০ ০

গা মা পা গা | গা -গা গা -গা I গা -পা গা রা | সা -া -া -া I
বা ধি হু সে রা ০ স্বী ০ তা ০ রে আ নি ০ ০ ০

গা সা পা মা | পা -পা পা -পা I পা -মা গা পা | জা -া -া -া II
কে দি ল জ ডা ০ যে ০ ম ০ ম ম নে ০ ০ ০

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্নানুস্মৃতি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

আজকাল বড় বড় সঙ্গীত মঞ্জলি, Music Conference ও উচ্চ শ্রেণীর সঙ্গীত জলসা প্রভৃতিতে যে হারমোনিয়ম যন্ত্রের ব্যবহার হয় না বা একেবারেই প্রচলন নাই এরূপ বলা চলে না।

বান্দালায় ও বান্দালার বাহিরে এমন অনেক গায়ক ও ওস্তাদ অসংখ্য দেখা যায়, যাহারা হারমোনিয়মের সাহায্যে সঙ্গীত-চর্চা করিয়া কণ্ঠে রাগরাগিণীর নানাবিধ বিষয়ের তান, লয়, বাঁট আলাপ প্রভৃতির কর্তব্য দেখাইয়া বড় বড় মঞ্জলি হাজার হাজার লোকের মনোরঞ্জন করিতে সমর্থ হন এবং বহু অর্থ, সম্মান ও স্বর্ণপদকাদিও প্রাপ্ত হইয়া থাকেন। ইহাতে যে তাঁহাদিগের সম্মানের কিছুমাত্র লাঘব হইতেছে বা তাঁহাদিগের কণ্ঠনিঃসৃত সঙ্গীতের যে বিশেষ কোনরূপ অন্তর্যাতন ভাব পরিলক্ষিত হইতেছে, এরূপও কিছু মনে হয় না। এইরূপ অবস্থায় দেখা যায় যে হারমোনিয়মের চলন ক্রমান্বয়ে বৃদ্ধি পাইয়াই যাইতেছে।

এক্ষণে উচ্চ সঙ্গীত জলসাদির যোগ্য প্রচারকগণ এইরূপ একটি উপায় উদ্ভাবন করিলে বোধ হয় মন্দ হয় না। বড় বড় মঞ্জলি বা উচ্চ সঙ্গীতাদির জলসা প্রভৃতিতে প্রকৃত ওস্তাদগণ যাহাতে কেবলমাত্র হারমোনিয়ম যন্ত্রের সাহায্যে কণ্ঠসঙ্গীত করিয়া সঙ্গীতের গুণপনা দেখাইবার প্রয়াস না পান, বরং উচ্চসঙ্গীতাদির আসরে হারমোনিয়মের সহিত তানপুরা, এসুরাজ, সারেকী প্রভৃতির মধ্যে যে কোনও একটি তারের যন্ত্র সাহায্যে সঙ্গীতাদির কৌশল প্রদর্শিত হইলে ভাল হয়। এইরূপ একটি সুন্দর বিধিব্যবস্থা পূর্ণ হইতে স্থির করিয়া উচ্চ সঙ্গীতের জলসা প্রভৃতির উদ্বোধন কালে ঘোষণা করিয়া দেওয়া উচিত।

এইরূপ হারমোনিয়ম ও তারের যন্ত্রের একত্র সমাবেশে সঙ্গীত বোধ হয় ভালই হইবে। সাধনশীল স্তদক্ষ (Expert) ওস্তাদদিগের কণ্ঠের কৃতিত্ব দেখাইতে হইলে কেবলমাত্র হারমোনিয়মের সাহায্য গ্রহণ না করাই উচিত। কারণ শিক্ষাবস্থায় কণ্ঠ যখন একবার স্বর সাধনায় সুঅভ্যাস হইয়া যায় তখন হারমোনিয়মের সাহায্যে কণ্ঠের কৃতিত্ব দেখাইবার প্রয়োজন বোধ না হওয়াই উচিত। অতএব এমতাবস্থায় তখন যে কোনও একটি সহায়ক স্বর অবলম্বন করিয়া কণ্ঠের অতি সুস্থ ও বিশেষ বিশেষ কর্তব্যগুলি দেখাইতে বোধ হয় কাহারও কিছুমাত্র অসুবিধা হইবে না বরং ভালই হইবে।

সঙ্গীত সকলেরই প্রিয়। দেবরাজ ইন্দ্র হইতে পথের ভিখারী পর্যন্ত সঙ্গীতকে সকলেই ভালবাসেন। প্রকৃত সঙ্গীত সাধনা দ্বারা সন্ত পুত্রশোকও কথঞ্চিৎ লাঘব হইয়া থাকে। তাই বোধ হয় মানব যাত্রেরই সঙ্গীত সাধনা করা উচিত। সঙ্গীত শাস্ত্র এত বিস্তৃত ও দুরূহ যে মানব এক জীবনে তাহার সম্পূর্ণতা লাভ করিতে সক্ষম হয় না,— যদি না থাকে তাহার সঙ্গীতের পূর্ব সংস্কার। সঙ্গীত সাধনায় মানব প্রতিভা সম্পন্ন হইয়া জনসমাজে যথেষ্ট সম্মান ও খ্যাতি অর্জন করিয়া থাকেন।

সঙ্গীত যথারীতি বাল্যকাল হইতে আরম্ভ না করিলে সঙ্গীত শাস্ত্রে পারদর্শী হওয়া যায় না। অধিক বয়সে অর্থাৎ যখন কণ্ঠের স্বর ইচ্ছামত স্বাধীনভাবে প্রকাশ করা যায় না এমতাবস্থায় সঙ্গীত শাস্ত্রের সুস্থ ও বিশিষ্ট ক্রিয়াগুলি কণ্ঠে ঠিকভাবে আয়ত্ত করা কঠিন হইয়া পড়ে। অতএব সে স্থলে শিক্ষার আশাহীন ফল লাভে বঞ্চিত

হইতে হয়। সুগায়ক হইতে হইলে শিক্ষার উপযুক্ত বয়স হইতে শাস্ত্রসম্মতানুযায়ী গ্রন্থাদিসহ সুশিক্ষকের সুনির্দিষ্ট নিয়মানুসারে শিক্ষাকার্য্যে ত্রুটি হইতে হইবে। সেই-খানেই শিক্ষার সার্থকতা হয়, যেখানে শাস্ত্রীয় প্রথা অনুযায়ী শিক্ষার দোষগুণ পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে বিচার করিয়া যাহা রক্ষণীয় তাহার অনুমোদন ও যাহা বর্জনীয় তাহার বর্জন হইয়া থাকে। সঙ্গীতের প্রাচীন মূল পদ্ধতির সহিত উপস্থিত মহামতের কতকটা সৌসাদৃশ্য নাই বলিয়া আজ ভারতীয় সঙ্গীতের এইরূপ অবস্থা। যদ্বারা সঙ্গীতের সেই পূর্বদ্বারা পুনরায় ফিরিয়া আসে তদ্বিষয়ে প্রত্যেকেরই যত্নবান হওয়া উচিত। সঙ্গীতশাস্ত্রে নূতন যাহাই কিছু প্রবর্তন করা হউক না কেন, সেই প্রাচীন শাস্ত্রীয় রীতিনীতির বিরুদ্ধে যাওয়ার শক্তি বোধ হয় আমাদের কাহারও নাই। নিয়ম বা ধারার পরিবর্তনের সার্থকতা থাকে না যদি না থাকে তাহার অগ্রে কিম্বা পশ্চাতে প্রাচীনের সংস্পর্শ। সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিতে হইলে সঙ্গীতের সেই প্রাচীন বিধি-নিয়ম ও শাস্ত্রীয় মূল গ্রন্থাদির পদ্ধতি অনুসরণ করাই বিধেয়।

সঙ্গীত অনেক বিদ্যাপেক্ষা শ্রেষ্ঠ ও কঠিনতর হইলেও সঙ্গীত শাস্ত্রের সূক্ষ্ম বিষয়গুলির যথাযথ প্রণিধান করিতে না পারিলে সঙ্গীতের সারাংশ গ্রহণ করা যাইবে না। বিশুদ্ধ বিজ্ঞানানুমোদিত যে মত তাহাই প্রকৃত মত ও পথ বলিয়া প্রত্যেকেরই মানিয়া লওয়া উচিত। বরং শিক্ষায় অনভিজ্ঞ থাকা ভাল তথাপি ভুল শিক্ষা যে অনিষ্টেরই কারণ ইহা সর্ববাদীসম্মত। সঙ্গীত শাস্ত্রে বহুপ্রকার মতভেদ থাকা সত্ত্বেও উপযুক্ত পারদর্শী সঙ্গীত শিক্ষকের সাহায্য গ্রহণ পূর্বক একটিমাত্র সুনির্দিষ্ট শাস্ত্রীয় মত ও পথ অবলম্বন করাই শ্রেয়ঃ। শিক্ষার প্রথম হইতে নানা বিষয়ের মতবাদ লইয়া বিরোধ করিলে উদ্দেশ্য ফল হইবে না। শিক্ষার মুখ্য উদ্দেশ্য হইতেছে এই—

যাহাতে সঙ্গীত বিদ্যানুশীলন দ্বারা সঙ্গীত শাস্ত্রের প্রকৃত জ্ঞান লাভ করা যায়। অতএব শিক্ষা সম্বন্ধে এমন একটি শাস্ত্রসম্মত সূচী পথ প্রথম হইতে অনুসন্ধান করিয়া লইতে হইবে যদ্বারা শিক্ষার পথটী বেশ স্বগম হইয়া উঠে।

সঙ্গীত এমনই এক বিজ্ঞা যে, প্রায়ই দেখা যায় সঙ্গীত-বিজ্ঞানানুশীলনকারীদিগের মধ্যে পরস্পর মনের বা মতের অনৈক্যতাবশতঃ কেহ কাহারও প্রতি উচ্চ ধারণা পোষণ করিতে চাহেন না। এইরূপ পরস্পর আপনাকে আপনি বড় জ্ঞান করিয়া বৃথা বাদান্তবাদ করা আদৌ সম্ভব বলিয়া মনে হয় না। এই প্রকার মনোভাব শিক্ষার্থিদিগের কোন ক্রমে পোষণ করা উচিত নহে। ইহা সুশিক্ষার পরিচায়ক ত' নহেই, উপরন্তু ইহাতে সঙ্গীত বিদ্যার সমুচিত প্রসার বৃদ্ধি হইতে পারে না। তারপর বৃথা আড়ম্বরে অথবা সামান্য কিছুকাল সঙ্গীত চর্চা করিয়াই কি সঙ্গীত শিক্ষক হওয়া যায়? সঙ্গীতে পারদর্শীতা লাভ করিতে হইলে যে দৃঢ় অধ্যবসায়ের বিশেষ প্রয়োজন হয় সে কথা বলাই বাহুল্য।

বিশেষ দুঃখের বিষয় আরও এই যে, আমাদের এই বাঙ্গালা দেশে সঙ্গীত বিদ্যা প্রসারের এমন একটি সমুচিত পরীক্ষার বিধি-ব্যবস্থা নাই, যদ্বারা শিক্ষক ও ছাত্র ছাত্রীদিগের প্রকৃত গুণপনা বুঝিয়া লইতে পারা যায়। কাজেই কি শিক্ষক, কি গায়ক, কি শিক্ষার্থী প্রত্যেকেই নিজ নিজকে জ্ঞানীশ্রেষ্ঠ বা উচ্চ-শ্রেণীর সঙ্গীতজ্ঞ বলিয়া মনে মনে গর্বিতভাবে করিয়া সঙ্গীতের শীর্ষস্থান অধিকার করিয়া থাকিতে বিন্দুমাত্র সঙ্কোচ-বোধ করেন না, বরং ভালই বাসেন। এই প্রকার আত্মাভিমান দোষই আজ ভারতীয় সঙ্গীতের কতকটা দুর্দশার কারণ। উত্তমরূপে সঙ্গীত শিক্ষা না করিয়াই আত্মাভিমান হেতু নিজ নিজকে উচ্চশ্রেণীর সঙ্গীতজ্ঞ বলিয়া মনে ভাবিয়া লওয়া কি প্রকৃতই দুষণীয়

নতঃ? শিক্ষার্থীদের এই প্রকার আত্মাভিমান দোষ হইতে সর্বদা মুক্ত থাকিতে হইবে।

তারপর সঙ্গীতের উপাধির ভ' পরিসীমা নাহি! অনেক ক্ষেত্রে দেখা যায়, শিক্ষার্থীগণ মাত্র ছুই এক বৎসর সঙ্গীত-চর্চা করিতে না করিতেই তাঁহারা চাহেন তাঁহাদিগের নামের পূর্বে কোন না কোন একটি Degree বসাইতে। এমতাবস্থায় যে কোন একটি Degree কাহারও নিকট হইতে প্রাপ্ত হইয়াই হউক আর না হয় নিজের ইচ্ছানুসারেই হউক, তাঁহাদিগের নিজ নিজ নামের পূর্বে তাহা ব্যবহার করিতে কিছু মাত্র কুষ্ঠানোধ করেন না। ইহাই কি Degreeর রীতি? না এই প্রকার Degreeর কিছু মূল্য থাকিতে পারে? Degree আদান বা প্রদান প্রকৃত যোগ্যতানুযায়ী না হইলে তাহার সার্থকতা থাকিতে পারে না। এ সম্বন্ধেও শিক্ষার্থীদের এই সকল অভ্যাস হইতে বিরত থাকা কর্তব্য—ইহা অত্যন্ত দোষের বিষয়।

ইহা কি পরিতাপের বিষয় নহে যে, অদ্যাপিও আমাদের এই অংশীদার বাঙ্গালা দেশে এমন একটি উপযুক্ত Music College বা সঙ্গীতের পরীক্ষাগার স্থাপিত হইল না, যদ্বারা অগ্রাভিমান বিদ্যার ছায় সঙ্গীত বিদ্যাটিরও যথাযথ শৃঙ্খলা আনয়নপূর্বক প্রসার বৃদ্ধি করা যায়। এ বিষয় কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষগণ অগ্রণী হইয়াছেন দেখিয়া আমরা বিশেষ আশাবিত্ত হইলাম। এজন্য আমরা তাঁহাদিগকে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।

বিলম্বপূর্বক অনুধাবন করিলে আরও দেখা যায়, বর্তমানে সঙ্গীতের ধারা যে বহু পরিবর্তিত হইয়াছে, তাহার অগ্রতম কারণ হইতেছে এই—সঙ্গীত শাস্ত্রের অশিক্ষকের বিশেষ অভাব। প্রাচীন সঙ্গীতের শাস্ত্রীয় উপাদানসমূহ গ্রহণ ও আধুনিক শাস্ত্রবিরুদ্ধ উপকরণসমূহ ত্যাগ—এই উভয়বিধ বিষয়ের সামঞ্জস্যপূর্বক চেষ্টা ব্যতীত যেমন উচ্চ সঙ্গীতের বিকাশ হইতে পারে না, তদ্রূপ উচ্চ উভয়বিধ

গুণসম্পন্ন না হইলে অশিক্ষক বলিয়া পরিচয় দেওয়া যায় না। একরূপ অশিক্ষক যে আমাদের বাঙ্গালা দেশে একেবারেই নাহি, এ কথা বলা চলে না। তথাপি অনেক ক্ষেত্রে মনে হয় যে, শিক্ষার কার্পণ্যতা হেতু অথবা নিত্য নূতন শিক্ষকের অনিয়ন্ত্রণের অভাব বশতঃই সঙ্গীত শিক্ষার উপযুক্ত প্রসারে বাধাপ্রাপ্ত হইতেছে। তারপর অল্পবিদ্যা ভয়ঙ্করী—যেমন সঙ্গীত শাস্ত্রের সম্পূর্ণ ব্যাপ্তি না থাকায় অর্থাৎ অর্দ্ধশিক্ষিত অবস্থায় শিক্ষকতার কার্যে ব্রতী হওয়া যে কিরূপ ভয়াবহ ব্যাপার তাহা সহজেই অনুমেয়। ইহার উপর আবার অনেক শিক্ষকই নিজ নিজ ঘরওয়ানা লইয়াই বাস্তু। যে ইতার ঘরওয়ানা অনুযায়ী শিক্ষা দিবার বিধি ব্যবস্থা করিয়া থাকেন এবং কিছুমাত্র বিবেচনা করিয়া দেগেন না যে তাঁহাদিগের সেই মৌলিক ঘরওয়ানার শিক্ষাপ্রণালী প্রকৃত সঙ্গীতের শাস্ত্রানুমোদিত কিনা। শিক্ষাদান বা শিক্ষা গ্রহণ শাস্ত্রীয় বিধি-পদ্ধতি অনুযায়ী হওয়াই মঙ্গলজনক।

সুতরাং অনেক সময় সঙ্গীতশাস্ত্রানভিজ্ঞ অভিভাবক-দিগের সম্পূর্ণ বুদ্ধিয়া উঠা সম্ভবপর হইয়া উঠে না যে তাঁহাদিগের পুঙ্কলগুণগণ উপযুক্ত পদ্ধতি অনুসারে শিক্ষা করিতেছে কিনা। এই প্রকার অল্পপুঙ্কল শিক্ষার ফলে আজ সঙ্গীতের ব্যাপকতা যতই বৃদ্ধি বা প্রসার লাভ করুক না কেন, প্রকৃত উচ্চ সঙ্গীতাদর্শের আজ বহু পরিবর্তন হইয়া ক্রমোন্নতি হইতেছে, কি ক্রমাবনতি হইতেছে—এ সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞগণ একটু স্থিরচিত্তে চিন্তা করিয়া দেখিলেই বুঝিতে পারিবেন।

শিক্ষা যে কোনও বিষয়েরই হউক না কেন শিক্ষার দোষগুণ বিচারপূর্বক সেই শিক্ষণীয় বিষয়ে হস্তক্ষেপ করা উচিত। যদিও “সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়” রূপ শীর্ষক প্রবন্ধে অর্থাৎ প্রথম স্বর-সাধনা পর্য্যায়ে এতগুলি জ্ঞাতব্য বিষয়ের অবতারণা করার কিছুই দরকার ছিল

না। তথাপি শিক্ষার ভিত্তি যাহাতে সুদৃঢ় হয় তৎপ্রতি লক্ষ্য করিয়াই শিক্ষার্থীদিগের প্রতি এই সব বিষয়ের অবতারণা করিলাম। শিক্ষার্থীগণ ইহা দ্বারা যদি বিন্দুমাত্রও জ্ঞানলাভ করিতে পারেন, তাহা হইলে আমার শ্রম সার্থক হইয়াছে বলিয়া মনে করিব।

সর্বশেষে দেখা যায়, বিস্তৃত মনে যথার্থ সঙ্গীত বিদ্যালয়শীলনে চেষ্টিত হইয়া উন্নতিসাধন-পূর্বক সঙ্গীতশাস্ত্রের সম্পূর্ণ জ্ঞানলাভ করিতে পারিলে পরম আনন্দ ও প্রকৃত শান্তিলাভ করিতে পারা যায়, ইহা প্রব সত্য।

ক্রমশঃ

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

সঙ্গীত ও কাব্য

প্রাচীন দেবভাষা সংস্কৃত হইতে যে সকল প্রাদেশিক ভাষা সমুদ্ভূত হইয়াছে, তন্মধ্যে বাংলা ভাষা কাব্যগাহিত্য-সম্পদে সমগ্র ভারতবর্ষে শীর্ষস্থান লাভ করিয়াছে—ইহাতে কোনও সন্দেহ নাই। পদাবলী কীর্তন হইতে আরম্ভ করিয়া কবিসম্রাট রবীন্দ্রনাথ পর্যন্ত বাংলা কাব্যে গীতিকবিতার স্থান অতি সমৃদ্ধ। কিন্তু সঙ্গীতের জগতে, গীত হিসাবে ও সুরের সমৃদ্ধতায় এই সকল কাব্যগীতি হিন্দুস্থানী রূপদ খেলার সমকক্ষ হইতে পারে নাই। কীর্তনে রাগসঙ্গীতের প্রত্যক্ষ প্রভাবে এক সময় অতি অপূর্ব সঙ্গীতের সূচনা হইয়াছিল স্বীকার করি, কিন্তু তাহা বিশেষ পরিণতি লাভ করে নাই। কীর্তনের যুগের পর, গীতিকবিতার যুগে বাংলা সঙ্গীত কাব্যজগতে যে স্থান অধিকার করিয়াছে—গীতিজগতে সেই স্থান অধিকার করিতে পারে নাই।

ইহাতে বাংলার কবিদের মনঃক্ষুণ্ণ হইবার কোনও কারণ নাই—কেননা কবির কাজ কবিতা রচনা। কবিতার ভাব, ধ্বনি, ছন্দ ও ভাষা সৌকুমার্যের আদর্শ গীত হইতে অনেক গুণেই বিভিন্ন। কালিদাস ভারতের শ্রেষ্ঠ কবি হইলেও গীতরচয়িতা হিসাবে তাঁহার শ্রেষ্ঠতার অভাব তাঁহার কবিত্ব গরিমাকে কোনও অংশেই ক্ষুণ্ণ করে না। তদ্রূপ চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি, মধুসূদন, রবীন্দ্রনাথের মহোচ্চ কবিত্বপ্রতিভা যদি সঙ্গীতজগতে সেই শ্রেষ্ঠতা

লাভ না করিয়া থাকে, তাহাতে বাংলার কাব্যে কোনও কলঙ্ক অর্শে না।

আজকাল শ্রীযুক্ত দিলীপকুমার ও অন্যান্য যে সকল কবি সঙ্গীতের সঙ্গে কাব্যের এক অঙ্গাদ্বী সম্বন্ধের প্রচেষ্টা করিতেছেন—তাঁহারা চাহিতেছেন, কবিতার মধ্যে হিন্দুস্থানী ও কীর্তন সঙ্গীতের ঐশ্বর্য ঢালিয়া দিতে। এই উদ্দেশ্য সাধু সন্দেহ নাই, কিন্তু কি ভাবে উহা সম্ভব—তাহা বিশেষ বিবেচনার বিষয়। কবিতার ছন্দ ও সঙ্গীতের ছন্দ এক নয়। কবিতার ছন্দ পদ-বন্ধনে ও সঙ্গীতের ছন্দ রাগের লয়ে স্বর-বন্ধনে। রাগসঙ্গীতকে তুলিয়া বা রাগসঙ্গীতকে কবিতার সহিত মিলাইবার অল্প বিমিশ্রিত করিয়া কাব্য-গীতি রচনা করা যায়। অনেক বাঙালী কবিই তাহা করিয়াছেন। যুরোপীয় সঙ্গীতে রাগের কোনও ধারণা বা ধারা নাই—তাই যুরোপীয় সুরে কবিতার সহিত খাপ খাওয়াইয়া যে কোনও সুর সৃষ্টি করা যায়। রবীন্দ্রনাথও কবিতায় বহু রাগের মিশ্রণে বা রাগমালার প্রবর্তনে যে সকল গীতি-কবিতা রচনা করিয়াছেন, তাহারও তুলনা নাই। কিন্তু রাগসঙ্গীত বলিতে যাহা বুঝি, তাহার যথাযথ প্রকাশের উপযোগী গীতি রচনা করিতে হইলে কবিতার ছন্দ ও ভাষাকে রাগের উপযোগী করিয়াই রচনা করিতে হইবে। প্রাচীনকালে বহু কবি সঙ্গীতের রীতি অনুসারে অনেক গান রচনা করিয়া গিয়াছেন, কিন্তু দুঃখের বিষয় শিক্ষিত-সাধারণ তাহা সঙ্গীতচিন্তে গ্রহণ করেন

নাই। তাহার কারণ তাঁহারা তখন ইংরাজী শিক্ষায় শিক্ষিত ছিলেন না। যে কোনও ছন্দ বা শব্দে যে কোনও রাগ উত্তমরূপে গীত হইতে পারে না। প্রতি রাগের বিশিষ্ট একটি যতি বা লয় আছে সেই সেই রাগে গীতি রচনা করিতে হইলে সেই সেই লয় শব্দ ও ছন্দ অনুসরণ করিতেই হইবে। তাহার অভাবেই বাংলাভাষায় ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতের ভালরূপ সৃষ্টি হইতে পারে নাই।

গীতিকবিতা, কাব্যসঙ্গীত বা নাট্যসঙ্গীতের ক্ষেত্রে কবির স্বাতন্ত্র্য আমরা অতি প্রকাশকারেই স্বীকার করি কিন্তু রাগমার্গে আসিলে কবিকে রাগের অনুসরণ করিতে হইবেই। অথচ সেই রাগ-সঙ্গীত ভাবের মাধ্যমে

ও গভীরতায় যে অপকৃষ্ট হইবে, এমন কোন কথা নাই। সঙ্গীতে মধুর ও সমুন্নত ভাবময় গীতিরচনাই সঙ্গীত রচনার শ্রেষ্ঠতার স্বচক সঙ্গীতকে সঙ্গীতের নিজস্ব ছন্দ হইতে সরাইয়া কাব্যশাস্ত্রের অধীনে আসা সঙ্গীতের সমুন্নতির লক্ষণ নয়।

রাগ-সঙ্গীতের অনুসরণ মাত্রই যে প্রাচীনের অন্ধ অনুকরণ তাহা স্বীকাব্য নয়, রাগ হইতেছে স্বরের এক অতলম্পর্শ উৎস—উহাতে নৃতনস্বের কোনও শেষ নাই—রাগের রূপেরও অন্ত নাই। রাগের অনুসরণ করিলে সঙ্গীতের অগ্রযাত্রা রুদ্ধ হইবে একথা মনে করিবার যুক্তিসঙ্গত কোনও কারণ নাই।

স্বরলিপি

চূর্ণা (বিলারল ঠাট)—ত্রিতাল (মধ্যগতি)

বাঙ্গলা খেয়াল

সুন্দর যদি আসে দ্বারে

উপহার কি দিব তারে!

শূন্য পূজার থালা,

শুদ্ধ বরণ মালা,

আরতি দীপের শিখা স্থিমিত,

রিক্ত পূজারী জাগে আঁধারে।

কথা ও সুর—শ্রীপ্রসাদ বসু

স্বরলিপি—শ্রীরতন চট্টোপাধ্যায়

আস্থারী

II পা -পা মপধা ধা ^১সী ধা পধা মপা ⁺ধা -া -া -মা ^৩-রা -সধা সা -া I
স্ব ন্ দ ০০ র য দি আ ০ সে ০ দ্বা ০ ০ ০ ০ ০ ০ রে ০

^০রা ^১সধা -ধমা -সা ^১সী সী ধা পধা ⁺মপা -ধপা -সধা -পধা ^৩-মা -রপা -মরা -সা II
উ প ০ ০ হা ব্ কি দি ব তা ০ রে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

অন্তরা

II {^০মা -পা সঁধা ধসঁ। | ^১সঁ সঁ সঁ সঁ | ⁺ধসঁ -রঁমা রঁ সঁ | ^৩রঁ -ধা পধা মা} I
 শূ ০ ঞ পূ | জা র ধা লা | শু ০ ০ ষ্ ক ব | র ৭ মা ০ লা

^০মা রা পা পা | ^১সঁধা সঁ ধা পা | ⁺মরা পা মা -। | ^৩সরা -মপা ধা ধা I
 আ র তি দী | পে ০ র শি খা | শু ০ মি ত ০ | রি ০ ০ ক্ ত পূ

^১সঁ ধা পমা -রা | ^১পা -। -। -। | ⁺-মপা -ধা -পধা -সঁ | ^৩সঁমা রা সধা -সা II
 জা রী জা ০ ০ | গে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ | আঁ ধা রে ০ ০

ভ্রম সংশোধন

বিগত জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় প্রকাশিত কীর্তন স্বরলিপিতে নিম্নলিখিত ভ্রমগুলি সংশোধন হইল :—

“*” চিহ্নিত ‘বেলি’র স্বরলিপি পণ্ স্থলে পণ্ হইবে।

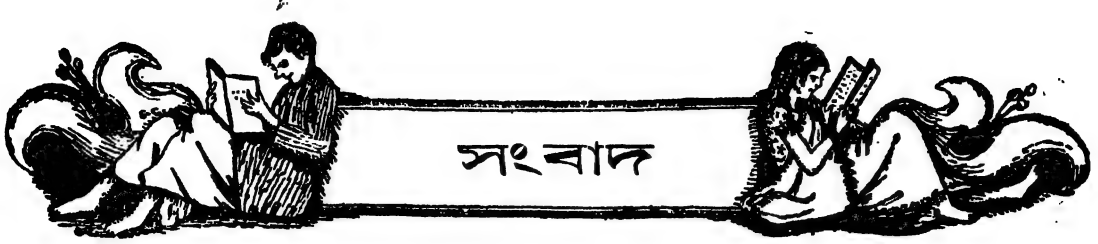
গত জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা ‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’ পত্রাঙ্ক ১৪২ সা স্থলে প্ সা হইবে। (১ম লাইন)
 জলে জলে

ঐ ঐ পত্রাঙ্ক ঐ ধ্ ণা স্থলে ধ্ ণা হইবে। (৩য় লাইন)
 গো ও গো ও

ঐ ঐ ঐ ১৪৩ মধ্যস্থিত $\left\{ \begin{matrix} (১) \\ (৩) \\ (৫) \end{matrix} \right\}$ সর্বপ্রথমে হইবে। (সর্ব নিম্ন লাইন
 তিনটি)

ঐ ঐ ঐ ১৪৫ মধ্যস্থিত $\left\{ \begin{matrix} (২) \\ (৪) \\ (৬) \end{matrix} \right\}$ সর্বপ্রথমে হইবে। (ঐ)

“ভাঁশ পাহাড়িয়া” স্থানে “ভাঁশ পাহিরা” হইবে।



হিজ মাষ্টার্স ভয়েস কোম্পানীর নবোদ্যম

হিজ মাষ্টার্স ভয়েস কোম্পানী “সঙ্গীত শিক্ষা” নামক প্রথম শিক্ষার্থীদের উপযোগী কর্তৃক সঙ্গীতের বিভিন্ন তাল ও রাগিণীর সমন্বয়ে ৪ খানি অতি সুন্দর রেকর্ড প্রকাশিত করিয়াছেন। আমরা তাঁহাদের এই প্রচেষ্টায় শুভেচ্ছা জ্ঞাপন করিতেছি। কলিকাতা বিশ্ব-বিদ্যালয়ের Syllabus-এর সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া এই রেকর্ড কয়খানি করা হইয়াছে। প্রবেশিকা পরীক্ষায় সঙ্গীতকে ষাঁহারা অন্ততম বিষয় বলিয়া লইয়াছেন, ইহা তাঁহাদের যথেষ্ট সাহায্য করিবে। যফঃস্থলে ষাঁহারা উপযুক্ত শিক্ষকের অভাবে ছেলেমেয়েদের শিক্ষা দিতে পারিতেছেন না, এই রেকর্ড কয়খানি তাঁহাদের পক্ষে খুবই আশা প্রদ মনে করিতেছি। বিভিন্ন রাগরাগিণীর সমন্বয়ে আরও কয়খানি রেকর্ড শীঘ্রই প্রকাশিত হইবে—ইহা জানিতে পারিয়া আমরা বিশেষ আনন্দিত হইলাম।

অষ্টপ্রহরব্যাপী কালীকীর্তন ও মহোৎসব

সানকিভাঙ্গা গ্রামাঙ্গীত সজ্জের উদ্যোগে রামকমল সেন লেনে গত ১৬ই, ১৭ই ও ১৮ই জুন তারিখে অষ্টপ্রহর-ব্যাপী কালীনাম মহাযজ্ঞ স্ফটিকরূপে সম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। বিভিন্ন পল্লী হইতে আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা নিব্বিশেষে ভক্তগণ যজ্ঞস্থলে উপস্থিত হইয়া সজ্জের প্রথম প্রচেষ্টায় যথেষ্ট উৎসাহ দেন। নগর-কীর্তনকালে কবিরাজ শ্রীসত্যব্রত সেন ও শ্রীমন্মথনাথ দে মহাশয়দ্বয়ের সুরযোগ্য পরিচালনা দ্বারা এবং তারক প্রামাণিক রোডস্থ “সাধনা সমিতির” সভাগণ যত্নসহযোগে সুরসজ্জত করিয়া এই ধর্মোৎসবের প্রকৃত সহায়তা করেন। নগর-কীর্তনের পর সমাগত ব্যক্তিগণের প্রসাদ গ্রহণান্তে উৎসবের সমাপ্তি ঘটে।

নাটোর লিজার ক্লাবে সঙ্গীত প্রতিযোগীতা

গত ২৩শে হইতে ২৫শে মে পর্য্যন্ত লিজার ক্লাবের সাহিত্য সম্মেলনের দ্বিতীয় অস্থগঠান সম্পন্ন হয়। স্থানীয় বিশিষ্ট উকিল শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র চক্রবর্তী, এম্-এ, বি-এল,

তদ্বিনিধি মহাশয় মূল সভাপতির আসন গ্রহণ করেন। সঙ্গীত-বিচারকের পদ রাজসাহীর জমিদার প্রবীণ সঙ্গীতজ্ঞ শ্রীযুক্ত অতুলকৃষ্ণ চৌধুরী, এম, এ, বি, এল মহাশয় গ্রহণ করেন। সঙ্গীত-প্রতিযোগীতায় বহু বালক বালিকা যোগদান করিয়াছিল। তন্মধ্যে কুমারী ছবিরাগী অধিকারী (১০) খেয়াল ও ঠংরীতে সর্বপ্রথম স্থান অধিকার করিয়া দুইটি কাপ এবং বিশুদ্ধ তান ও কর্তব্যের চমৎকার কাজ দেখাইবার জন্ত জনৈক গুণী ভদ্রলোক একটি রোপ্যপদক দানে পুরস্কৃত করেন। কুমারী আরতি সিংহ (১২) খেয়ালে ২য় স্থান অধিকার করে ও কুমারী শেফালি সরকার (১২) আধুনিক গানে প্রথম স্থান অধিকার করে ও রোপ্য পদক দ্বারা পুরস্কৃত হয়। কুমারী মোসুফেকার রহমান (৭) সুন্দরভাবে একখানি হিন্দি গান করিবার জন্ত তাহাকে পুরস্কৃত করা হয়। উক্ত ছাত্রীগণ ‘নাটোর বোণাপাণি সঙ্গীত বিদ্যালয়’ের অধ্যক্ষ সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত অন্নদাচরণ অধিকারী, সঙ্গীতরত্ন মহাশয়ের ছাত্রী। কুমারী হুর্গেশনন্দিনী প্রামাণিক ঠংরী ও আধুনিক বাংলা গানে ২য় স্থান অধিকার করিয়া পুরস্কৃত হয়। প্রতিযোগীতার পর সভাপতি মহাশয়ের ও গুণী ব্যক্তিদের অহুরোধে অতুলবাবু একখানা (কেদারা) খেয়াল গান করিয়া উপস্থিত জনগণকে মুগ্ধ করেন। তৎসহ তবলা সজ্জত করেন সামাদ মিঞা (বোণাপাণি সঙ্গীত বিদ্যালয়)।

উক্ত প্রতিযোগীতার দর্শক হিসাবে উপস্থিত চারি শত হইবে। তন্মধ্যে মিঃ গোপেন্দ্রপ্রসাদ স্কুল (জমিদার), বাবু কমলাপ্রসাদ স্কুল, বাবু বরদাপ্রসাদ স্কুল (জমিদার), বিজয়কৃষ্ণ সিংহ বি, এল (জমিদার), সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীঅন্নদাচরণ অধিকারী সঙ্গীতরত্ন, ভবেন্দ্র সরকার (উকীল), সৌরেন্দ্র চৌধুরী এম, এ, বি, এল, বি, টি, ভূদেব ভাট্টা (উকীল), ডাঃ দিগন্তনাথ সাহা, ডাঃ নিরঞ্জন সাহা। মহেন্দ্রনাথ লাহিড়ী (ম্যানেজার সারকুটীয়া ষ্টেট), গোবিন্দ সাহা (উকীল), ফণি চৌধুরী, এম্, এ, বি, এল। কবিরাজ সুরেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী, ননী রায় ইত্যাদি। সভার কার্য্য পুরস্কার বিতরণের পর রাজি ১০টা সমাপ্ত হয়।

কুমিল্লায় মেঘদূত উৎসব

গত ১লা আষাঢ় কুমিল্লা টাউন হলে “মেঘদূত উৎসব” উপলক্ষে এক বিরাট জলসা হইয়াছিল। ইহার সঙ্গীত পরিচালনা করিয়াছিলেন সঙ্গীতবিশারদ গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের ছাত্র শ্রীসুরেন্দ্রনারায়ণ দাস। তিনি প্রায় ৬ বৎসরকাল কলিকাতায় শিক্ষা করিয়া কুমিল্লায় গান বাজনার চর্চা করিতেছেন। জলসায় ছাত্র ছাত্রীই সব ছিল। কুমারী শক্তিরাগী চৌধুরী (৭ বৎসর) বাংলা গান, কুমারী ননী ব্রহ্ম (১০ বৎসর) ভূপালী, খেয়াল, ও বাংলা গান, কুমারী রাণী দত্ত ভজন, কুমারী মীনা ব্যানার্জি মূলতানী ও রবীন্দ্র সঙ্গীত, স্বধীর ব্রহ্ম দুর্গা পেয়াল, নীহাররঞ্জন দাস দেশ খেয়াল গান করিয়াছিল। সকলের গানই নিখুঁত হইয়াছিল এবং উপস্থিত গণ্যমান্য ব্যক্তিগণ সকলেই খুব সুখ্যাতি করিয়াছেন। মণীন্দ্র রায়ের বাঁশী ও ফটিক সাহার বেহালাও চমৎকার হইয়াছিল। রসিক চক্রবর্তী ও সমরেন্দ্র সাহার তবলা ভাল হইয়াছিল।

সকলের গান নিখুঁত হইলেও আমাদের নিকট কুমারী ননী ব্রহ্মের (১০ বৎসর) ভূপালী গান ও কুমারী মীনা ব্যানার্জির মূলতান গান খুব ভাল লাগিয়াছে। কুমারী ননীর তান, বাট ও বোলতান এবং মীনার আলাপ ও সুরের কাজ এবং দ্রুত তান অতি চমৎকার হইয়াছিল। স্থানীয় সঙ্গীতজ্ঞেরা সুরেন্দ্রবাবুর শিক্ষার বিশেষ প্রশংসা করিয়া তাঁহাকে ধন্যবাদ প্রদান করেন। অহুষ্ঠানে প্রায় ১১ শত শ্রোতার সমাবেশ হইয়াছিল।

সঙ্গীত পরিষদের মেঘদূত উৎসব

গত শুভ আষাঢ় প্রথম দিবসে অমর কবি কালিদাসের মেঘদূত উৎসবের যে সমস্ত অহুষ্ঠান হয় তন্মধ্যে সঙ্গীত পরিষদ কর্তৃক অহুষ্ঠিত মেঘদূত উৎসবটি অগ্রতম। এই উৎসবের অধিবেশন হয় পরিষদের অগ্রতম পৃষ্ঠপোষক মাননীয় শ্রীযুক্ত সিদ্ধেশ্বর গঙ্গোপাধ্যায়

মহাশয়ের মোহনলাল ষ্ট্রীটস্থ স্ববহু ভবনে এবং ইহার সভাপতিত্ব করেন পণ্ডিতপ্রবর শ্রীযুক্ত অমূল্যচরণ বিদ্যাভূষণ মহাশয়। অহুষ্ঠানের প্রারম্ভে সঙ্গীত পরিষদের অগ্রতম শিক্ষক ডাঃ বিজয়গোপাল মুখোপাধ্যায় মহাশয় জাতীয় সঙ্গীত বন্দেমাতরম্ গান করেন, তৎপরে স্বকবি শ্রীযুক্ত নরেন্দ্র দেব, অধ্যাপক শ্রীযুক্ত স্বদীভূষণ ভট্টাচার্য্য, শ্রীযুক্ত অমিয়কুমার ঘোষ প্রভৃতি মহাশয়গণ মেঘদূত ও অমর কবি কালিদাসের বিষয় সুচিন্তিত প্রবন্ধাদি পাঠ করেন। অতঃপর শ্রদ্ধেয় শ্রীযুক্ত অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্থধর্মোহন বসু, মহামহোপাধ্যায় শ্রীযুক্ত ফণিভূষণ তর্কবাগীশ প্রভৃতি মহাশয়গণ সরস বক্তৃতায় উপস্থিত শ্রোতৃমণ্ডলীকে বিশেষ আনন্দ প্রদান করিয়াছিলেন। সভাপতি মহাশয় শারীরিক অসুস্থতা হেতু একটি সংক্ষিপ্ত বক্তৃতার দ্বারা তাঁহার গভীর পাণ্ডিত্যের পরিচয় দিয়াছিলেন। পরিশেষে সঙ্গীত পরিষদের ছাত্রী কুমারী কবিতা রায়, কুমারী শেফালী পাল, অলকা চট্টোপাধ্যায়, মঞ্জুলিকা সুর আধুনিক, কীর্ত্তন ও খেয়াল গান করেন এবং তৎসংস্থিত শ্রীযুক্ত শচীন্দ্রনাথ মিত্র রবীন্দ্র সঙ্গীত করেন। অহুষ্ঠানে বহু বিশিষ্ট ব্যক্তির সমাবেশ হওয়ায় অহুষ্ঠানটি সর্বাঙ্গসুন্দর হয়। রাত্রি সাড়ে দশ ঘটিকায় অহুষ্ঠানের সমাপ্তি হইয়াছিল।

শোক-সংবাদ

গত ২৯শে বৈশাখ রাত্রি ১২টার সময় ইটালি দেব লেন নিবাসী সুপ্রসিদ্ধ বেহালাবাদক যতীশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় ইহদ্যম ত্যাগ করিয়াছেন। মৃত্যুকালে তাঁহার বয়স ৬০ বৎসর হইয়াছিল। তিনি সুপ্রসিদ্ধ রূপদী স্বর্গীয় হরিনারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের কনিষ্ঠ ভ্রাতা। বেহালা বাজে তাঁহার যথেষ্ট খ্যাতি ছিল। বিশেষতঃ উচ্চাঙ্গের রাগরাগিণী উত্তমরূপে বাজাইতেন এবং বাদ্যনিপুণতায় তাঁহার হাত অতিশয় মধুর ছিল। তাঁহার মৃত্যুতে আমরা অত্যন্ত দুঃখিত।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।



কোরিয়ার পল্লী-গায়িক। একপ্রকার ঢোলক বাজাইয়া গান করিতেছে



১৬শ বর্ষ }

শ্রাবণ, ১৩৪৬ সাল

{ ৪র্থ সংখ্যা

সরারী বাত

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

সরারী তালের প্রসিদ্ধি হিন্দুস্থান তথা বঙ্গদেশে অনেকদিন হইতে চলিয়া আসিতেছে, কারণ আধুনিক গ্রন্থে এবং তালজ্ঞদের নিকট সরারী তাল দেখিয়া থাকি। তাঁহারাও গুরু পরম্পরায় উহা প্রাপ্ত হইয়াছেন। উত্তর ভারতে এই তাল কতদিন হইল প্রচলিত হইয়া আসিতেছে তাহা নির্দ্ধারণকল্পে দেখিতে পাই ঐরাধামোহন সেন তাঁহার 'সঙ্গীত-তরঙ্গ' গ্রন্থে বলিয়াছেন :—

“আমির খোশরো দহলবি সুপণ্ডিত।

সওয়ারী নামেতে তাল তাঁহার স্বজিত॥”

আমির খুশরু নানা শাস্ত্রের পাণ্ডিত্য বিশেষতঃ সঙ্গীত প্রতিভা ইতিহাসবিজ্ঞত বটে কিন্তু সরারী তালের

জনক তিনিই প্রকৃত কিনা তদ্বিষয়ে ঐরাধামোহন সেন মহাশয়ের উক্তি বিচারহীন বিশ্বাসস্থাপন করা যায় না। তাহার যৌক্তিকতা নিয়ে প্রশ্ন করিতেছি। কিন্তু একটা খটকা আসিয়া দাঁড়ায় যে, সরারী শব্দটা পারস্য। স্তত্রায় মুসলমান রাজত্বকালে ইহার আবির্ভাবের সম্ভাবনা বিশেষ। তৎকালে আমির খুশরু কর্তৃক সরারী তাল বিদেশ হইতে আনীত অথবা সৃষ্ট। ইহা ঐরাধামোহন সেন মহাশয়ের উক্তির সহায়তা সম্পূর্ণ ভাবে না করিলেও আংশিক ভাবে করে। কিন্তু আমার বিশ্বাস নিম্নলিখিত যুক্তির আলোকে এই ধারণা অপনোদিত হইবে।

সরারী তালের প্রতি লক্ষ্য করিয়া দেখিতে পাই যে সরারী শব্দটি তালের বিশেষরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। পারস্ত লোগাতে সরারী শব্দের সাক্ষীত্ব কোন অর্থ দেখিতে পাই না। ব্যবহার জগতে সরারী শব্দদ্বারা তত যন্ত্রের Bridgeকে মাত্র বুঝাইয়া থাকে। আর কোন সাক্ষীত্ব অর্থ আছে কিনা আমি জানিনা। সরারী শব্দ দ্বারা কোন বাহন বা কোন উচ্চ জিনিষের উপর সরার হওয়া বা চড়া অর্থ প্রতিপাদিত হয়। তজ্জন্মই যান্ত্রিক Bridgeকে সরারী বলে। এইরূপ শব্দকে তালের বিশেষরূপে গ্রহণ করিয়া তাহার অর্থগত কোন প্রকার বৈশিষ্ট্য প্রদান করা হইতেছে বলিয়া দেখিতেছি না। তবে অগ্গাণ্ড নামের গ্রাম অনর্থক বিশেষণ যুক্ত হওয়া অসম্ভব নয়। অথবা ইহার ভেদ এখনও আমার অবগতির বাহিরে রহিয়াছে। নিম্নলিখিত আমার যুক্তি এই সমস্তেরও সমাধান করিতে পারিবে বলিয়া আশা করি।

সঙ্গীতপিপাসু ব্যক্তিদের মধ্যে অল্পসঙ্কীর্ণস্বরূপ নিশ্চয়ই লক্ষ্য করিয়া থাকিবেন যে তালজ্ঞদের নিকট জিজ্ঞাসা করিলে এক প্রকার বা দুই প্রকার সরারী তাল তাহাদের নিকট প্রাপ্ত হওয়া যায়। আধুনিক গ্রন্থকারদিগের মধ্যেও কেহ এক প্রকার কেহবা দুই প্রকার সরারী তাল লিখিয়াছেন। সঙ্গীত সভাতেও সরারী তাল বাদ্যের আবশ্যকতা হইলে প্রতিজিজ্ঞাসিত হইয়া থাকে যে কত তালের বা কত মাত্রার সরারী তাল বাদিত হইবে। ইহা দ্বারা আমরা বুঝিয়া লইতে পারি যে সরারী তাল এক প্রকার নহে। অনেক গ্রন্থ এবং অনেক সঙ্গীতজ্ঞদের নিকট হইতে আমি অনেক প্রকার সরারী তাল প্রাপ্ত হইয়াছি এবং আমার সংগ্রহ গ্রন্থ-অভিধানে তাহা সন্নিবেশিত করিয়া রাখিয়াছি। কাজেই দেখিতে পাই যে সরারী বলিলে কোন একটি বিশিষ্ট তালকে বুঝায় না।

কিন্তু সরারী শব্দটি পুনরায় বিশেষণযুক্ত হইলে কোন বিশেষ তালের প্রতিপাদক হয়। বিশেষণযুক্ত সরারী তালের নাম যতগুলি আমি প্রাপ্ত হইয়াছি তাহা এই :— (বর্ণানুক্রমে)

১। কয়েদ সরারী। ২। কাবালকা সরারী অথবা সরারী কাবালান্। ৩। কুর্ক সরারী। ৪। চতুর্থ সরারী অথবা চারতালকী সরারী। ৫। চপক সরারী। ৬। শেরকী সরারী। ৭। তৃতীয় সরারী অথবা তিন তালকী সরারী। ৮। তাসেকে সরারী। ৯। জেনানী সরারী। ১০। পঞ্চম সরারী অথবা পাঁচ তালকী সরারী। ১১। বসারী সরারী। ১২। মর্দানী সরারী। ১৩। মঞ্জোরী সরারী। ১৪। লছমন (লক্ষণ) সরারী। ১৫। ষষ্ঠ সরারী অথবা ছয় তালকী সরারী। ১৬। সপ্তম সরারী অথবা সাত তালকী সরারী। ১৭। সরারী সিত। ১৮। ছোট সরারী।

এই তালগুলির মধ্যে কোন একটি দুই বা তিন নামেও পরিচিত। আবার কোনটির সম্বন্ধে বিভিন্ন মতও দেখা যায়। কোনটির নাম মাত্রই প্রাপ্ত হইয়াছি। পরিচয় প্রকাশকালে তাহা দেখিতে পাইবেন। কিন্তু প্রত্যেকে সরারী শব্দটিকে আশ্রয় করিয়া রহিয়াছে ইহার কোন তাৎপর্য থাকিতে পারে কিনা তাহার অনুসন্ধান লওয়া কর্তব্য মনে করি।

সচরাচর আমরা দেখিতে পাই বা গ্রন্থাদি পাঠে অবগত হই যে বৈতালিক, রাজ্যাভিষেক, আরজিক, বিসর্জন ইত্যাদি ব্যাপারে নানাবিধ তাল বাদিত হয়। এমন কি ইহার কোন এক প্রকার ব্যাপারেও বিভিন্ন ছন্দের তাল বাদিত হইয়া থাকে। ইহার সাক্ষ্য এখনও ঢোল বা ঢাক বাদকগণ দিবে। আরজিক কালে যে সর বিভিন্ন ছন্দের তাল দেবমন্দিরে বাদিত হয়—বিসর্জনকালে সেগুলি বাদিত হয় না। তজ্জন্মই আরজিক বাদ্য রাজ্যাভিষেক

বাদ্য প্রভৃতি পৃথক পৃথক গণ্য হইয়া থাকে। এই যুক্তিতে সরারী শব্দের সার্থকতা অনুমিত হইতে পারে যে, ভারতে মুসলমান রাজত্বকালে বাদ্যশাস্ত্রের যান আরোহণ পূর্বক বহির্গমন সময়ে অথবা তৎকালীয় শোভাযাত্রায় যে সকল বিভিন্ন তাল বাদিত হইত তাহাই সরারী বাদ্য নামে অভিহিত হইয়া থাকিবে। এইজন্য এই প্রবন্ধের শিরোনাম “সরারী বাদ্য” করিলাম। ইহা অসম্ভব নহে যে সরারী বাদ্যের অন্তর্ভুক্ত তালগুলি যখন কারণাধীনে পৃথক স্থানে পৃথক ব্যাপারে প্রযুক্ত হইত তখন তাহা পৃথক নামে অভিহিত হইত।

কিন্তু এরূপ হওয়ার সম্ভাবনা কম হইতে পারে। যেহেতু টাক বা টোলে আরত্নিক বা বিসজ্জন সময়ে যে

সকল বিভিন্ন ছন্দের তাল বাদিত হয় তাহাদের প্রত্যেকটিরই বিভিন্ন নাম আছে বলিয়া বোধ হয় না। তথাপি সরারী তালের ভেদগুলির প্রকাশকালে তদ্রূপ চেষ্টায় পশ্চাৎগামী হইব না।

৮রাধামোহন সেন মহাশয়ের উক্তির সার্থকতা কতটুকু উপলব্ধি হইতে পারে তাহা আপনারা এক্ষণে বিচার করিবেন এবং হইলেই বা কোন্ প্রকার সরারী তালের সৃজনকর্তা আগির খুশ্ক ছিলেন তাহার বিচার আপনাদের হস্তে অন্তর্ভুক্ত রহিল।

ইতঃপর বর্ণানুক্রমে সরারী বাদ্যের ভেদগুলি প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিব। লিখিত বিষয়ের ভ্রম প্রমাদ সংশোধনযোগ্য রহিল।

গান

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

প্রাণের ধারা বারে বার ধর,
শিহরিত বন কাঁপে থর থর।

পুবালী বায়ুর স্বাসে
নৌপের সুরভি আসে,
আকাশে মেঘের ধ্বনি

গরজিছে গর গর।

বরষার বিরহের ব্যথা-বাণী
মন্দের দ্বারে করে কানাকাণি।

গোপন কথার ধ্বনি
কণে কণে উঠে রণি—

ব্যথার ব্যাকুল ধার।

আখিতলে দর দর।

স্বরলিপি

ইমন—একতাল।

কে ঐ কাল কামিনী বাস পরিহারিণী ।
 তরুণ অরুণ চরণ নূর নখরে নিভাতি নিন্দি নিশাকর,
 উরু তরু রম্ভা নাভী মনোহর নিকর কটিতে ঝঞ্জিনী ।
 তড়িৎ জিনি হাস্ত ও বিধুবদনে, খঞ্জন গঞ্জন সূচাক্র নয়নে,
 শব শিশু শোভে সুশোভিত কণ্ঠে বামা নরমুণ্ড-মালিনী ।
 হেরে কাল কাস্তি এলো কুম্বলে কাদম্বিনী কাঁদে বরিষণ ছলে,
 বামা গঙ্গাধর হৃদি-হৃদ জলে শোভে যেন নীল নলিনী ।
 পীযুষে পূরিত পীন পয়োধর পানে পুলকিত সুরাসুর-নর,
 করে ধরে অসি মুণ্ড ভয়ঙ্কর বামা আধ শশীভালিনী ॥

কথা—কৈলাশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়

স্বরলিপি—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

৩	০	১	২
{না ধপঃ পঃ ক্রা	গা গা রসঃ সঃ	ধা সা রা	পা গা -}
কে ঐ ০ ০ ০	কা ০ ল ০ ০	০ কা মি	নৌ ০ ০

৩	০	১	২
-া -া -া	গা পা -ক্রা	পনা ধা পক্রা	গা ক্রগা ক্রা
০ ০ ০	বা স ০	০০ প রি ০	হা ০০ রি

৩	০	১	২
পধা পধা পক্রা	গা গা রসঃ সঃ	ধা সা রা	পা গা -া
গী ০ ০০ ০০	কা ০ ল ০ ০	০ কা মি	নৌ ০ ০

০ গা	গা	পা	১ পা	পা	ধা	২ ধা	সী	সী	৩ সী	সী	সী
(১) ত	ক	ণ	অ	ক	ণ	চ	র	ণ	নৃ	ক	র
(২) ত	ডিং	জি	নি	হা	স্ত	ও	বি	ধু	ব	দ	নে
(৩) হে	রে	ধা	ল	কা	স্তি	এ	লো	কু	০	স্ত	লে
(৪) পী	যু	যে	পৃ	রি	ত	পী	ন	প	০	য়ো	ধর
০ সী	সী	রুঃ	১ না	ধপা	ধা	২ ধা	ধন	রী	৩ নধা	না	ধপঃ
(১) ন	খ	০	নি	ভা	তি	নি	লি	০	না	ক	০
(২) খ	জ	০	গ	জ	ন	সু	চা	০	ন	০	০
(৩) কা	দ	০	নী	কা	দে	ব	রি	০	৭	ছ	০
(৪) পা	নে	০	ল	কি	ত	সু	রা	০	০	০	০
০ গা	গা	পা	১ পা	পা	পা	২ ক্রা	পা	ধনা	৩ ধর্মা	নধা	পক্রা
(১) উ	ক	ত	ক	র	স্ত	না	ভী	ম	নো	হ	০
(২) শ	ব	শি	ও	শো	ভে	সু	শো	ভি	ত	০	০
(৩) বা	মা	গ	জা	ধ	র	জ	দি	হ	দ	০	০
(৪) ক	রে	ধ	রে	অ	সি	মু	ও	ভ	০	০	০
০ গা	ক্রা	পা	১ না	ধা	ধপা	২ গা	ক্রগা	ক্রা	৩ পধা	পধা	পক্রা
(১) নি	ক	র	ক	টি	তে	কি	০	কি	পী	০	০
(২) বা	মা	ন	র	মু	ও	মা	০	লি	নী	০	০
(৩) শো	ভে	যে	ন	নী	ল	ন	০	লি	নী	০	০
(৪) বা	মা	আ	ধ	শ	লী	ভা	০	লি	নী	০	০
০ গা	গা	রসঃ	১ ধা	সী	রা	২ পা	গা	-	৩		
(১) "কা	০	ল	০	কা	মি	নী	০	০			
(২) কা	০	ল	০	০	কা	মি	নী	০			
(৩) কা	০	ল	০	০	কা	মি	নী	০			
(৪) কা	০	ল	০	০	০	কা	মি	নী	০		

তান

- ১। ন্‌রা গন্ধা পধা | নধা পন্ধা গন্ধা |
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০
- ২। গন্ধা পধা নধা | র্‌গা র্‌ধা নধা | পন্ধা গন্ধা পধা |
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০
- ৩। ন্‌রা গগা রগা | ঙ্‌গা গন্ধা নধা | ঙ্‌পা ধধা ঙ্‌ধা | ননা ধনা র্‌রা
আ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০
- ৪। স্‌না ধপা ঙ্‌পা | ধনা স্‌রা স্‌না | ধপা ঙ্‌গা ঙ্‌া |
০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

গান

কুমারী মেধা বসু

কতদিন তুমি বলিয়াছ মোরে
এইখানে মোর ঠাই,
দূরে যেতে গেলে কাছে টেনে এনে
রাখিয়াছ তুমি তাই।
ছাড়ি গৃহস্থার গিয়াছি যবে
ভাবি নাই মনে কী আমার হবে
ছিলে কাছে কাছে ভুলে রহি পাছে
আমারে যে ভোল নাই।
দূরে যেতে গেলে কাছে টেনে এনে
রাখিয়াছ তুমি তাই ॥

পথে পথে যদি পথহারা হই
কোন কিছু নাহি বুঝে,
ব্যথিত বকের গগো বাথাহারী
আমারে এনেছ খুঁজে।
তুমি যার প্রিয় সে প্রিয় সবার
তবু তুমি ছাড়া কেহ নাই তার
তাই তুমি তারে ডাক বারে বারে
তোমার তুলনা নাই।
দূরে যেতে গেলে কাছে টেনে এনে
রাখিয়াছ তুমি তাই ॥

স্বরলিপি

দেশ মিশ্র—দাদরা

তোমারে চাহিয়া প্রিয়

বুঝিছু বিফল চাওয়া

তুমি যে স্তূদর চাঁদ

মলিন কুয়াশা ছাওয়া।

ভেদেছিছু তুমি ফুল

সহসা ভাঙিল ভুল

মায়াব স্বপন তুমি

হ'লোনা তোমারে পাওয়া।

বুখাই গেয়েছি গান

ঢালিয়া সকল হিয়া

বিফলে গৈঁথেছি মালা

নয়ন সলিল দিয়া।

কাতারে শুনাব গান

কারে করি মালা দান

জীবন-তরণী একা

কেমনে হবে গো বাওয়া।

কথা—শ্রীঅজয় ভট্টাচার্য্য

স্বর—শ্রীশৈলেশ দত্তগুপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীহেমন্ত মুখোপাধ্যায়

II $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ | $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ I $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ | $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ I
তো মা রে | চা হি যা প্রি ০০ য ০০ ০০ ০০

$\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ | $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ I $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ | $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{0}{\text{না}}$ $\overset{+}{\text{না}}$ I
বুঝিছু ০ | বি ০ ফ ল চাওয়া ০ ০ ০ ০

$\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ | $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ I $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ | $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ I
তুমি যে | স্তূদর ০ চাঁদ ০ ০ ০ ০ ০ ০

$\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ | $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ I $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ | $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{0}{\text{মা}}$ $\overset{+}{\text{মা}}$ II
মলিন ০ | কুয়াশা ০ ছাওয়া ০ ০ ০

I $\overset{+}{\text{সী}} - \text{রী}$ রী | $\overset{0}{\text{রী}}$ রী রী I $\overset{+}{\text{সরী}} - \text{সরী} - \text{জরী}$ | $\overset{0}{\text{জরী}} - \text{সী} -$ I
 ভে বে ছি | হু তু মি ফু ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ল

$\overset{+}{\text{সী}}$ রী গা | $\overset{0}{\text{সী}}$ মজরী রী I $\overset{+}{\text{সী}}$ - - | $\overset{0}{\text{সী}}$ - - I
 স হ সা | ভা ডি ০ ল তু ০ ল | ০ ০ ০

$\overset{+}{\text{পা}}$ পা ধা | $\overset{0}{\text{গা}}$ রী সী I $\overset{+}{\text{গধা}}$ -পধা পা | $\overset{0}{\text{সী}}$ - - I
 মা যা র | স্ব প ন তু ০ ০ মি | ০ ০ ০

$\overset{+}{\text{সী}}$ সা রা | $\overset{0}{\text{রা}}$ মজরা মা I $\overset{+}{\text{মপা}}$ মপা - | $\overset{0}{\text{সী}}$ - - -না II
 হ' লো না | তো মা রে পাও যা ০ | ০ ০ ০

II $\overset{+}{\text{সী}} - \text{মা}$ মা | $\overset{0}{\text{মা}}$ মা মা I $\overset{+}{\text{মা}}$ -মা - | $\overset{0}{\text{সী}}$ - - I
 ব খা ই | গে য়ে ছি গা ০ ন | ০ ০ ০

$\overset{+}{\text{রা}}$ মা মা | $\overset{0}{\text{পা}}$ পা পা I $\overset{+}{\text{গদা}}$ -গদা -গা | $\overset{0}{\text{পা}}$ - - I
 চা লি যা | স ক ল হি ০ ০ ০ যা ০ ০

$\overset{+}{\text{পা}}$ পা দা | $\overset{0}{\text{সী}}$ সী সী I $\overset{+}{\text{নসী}}$ -নসী -দা | $\overset{0}{\text{মা}}$ - - I
 বি ফ লে | গে থে ছি মা ০ ০ ০ লা ০ ০

$\overset{+}{\text{মা}}$ মা গা | $\overset{0}{\text{মা}}$ মা গা I $\overset{+}{\text{মগা}}$ -গগা -গগা | $\overset{0}{\text{সী}}$ - - I
 ন য় ন | স লি ল দি ০ ০ ০ ০ ০ | যা ০ ০

+ {পা -রা রা কা হা রে	° রা রা রা I শু না ব	+ সঁরা-সঁরা-জঁরা গা০ ০০ ০	° -জঁরা-সঁরা -১ I ০০ ০ ন
+ সঁরা গঁরা জঁরা কা রে ক	° রঁসঁরা সঁরা না I রি০ যা০ লা	+ (সঁরা -১ -পঁরা দা ০ ০০	° -পঁরা -১ -১) I ০ ০ ন
+ সঁরা -১ -১ দা ০ ০	° -১ -১ -১ I ০ ০ ন	+ পঁরা পঁরা ধা জী ব ন	° গঁরা রঁরা সঁরা I ত র গী
+ গঁধা -পঁধা পা এ০ ০০ কা	° -১ -১ -১ I ০ ০ ০	+ সঁরা সঁরা রা কে ম নে	° রা মজঁরা মা I হ বে গো
+ মপঁরা মপঁরা -১ বাঙ যা ০	° -১ -১ -১ II II ০ ০ ০		

রাগ-বিবোধ

(পূর্নাস্বরভিত্তি)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

অথ কথ্যাস্তে মেলাঃ ক্রম রূপাস্তে ভবন্তি খর সাক্ষাঃ ।

পঞ্চদশতী রি গ ম ধ নি ভেদৈ নিয়ত শ্রুতি তয়াচ ॥ ১

দৈঃ শুচি সপ্তকেনাপি ইতি বা পাঠঃ ।

(ইতিপূর্বে দ্বিতীয় বিবেকে বিবিধ বীণার লক্ষণ বলা হইয়াছে । তৃতীয় বিবেকের আলোচ্য—মেল । বাহাতে রাগসমূহ বিভিন্ন বর্গরূপে মিলিত হয়, তাহাকেই বলা হয় 'মেল'—মিল X ঘঞ্—অধিকরণ বাচ্যে—ইহাই মেল শব্দের যোগার্থ । মেলকে দেশীয় ভাষায় ঠাট বলে—টী: মঃ)

বঃ অঃ] অতঃপর মেল সম্বন্ধে আলোচনা করা যাইতেছে । স্বর সমূহের ক্রমিক আরোহণকে ক্রম বলে ।

এই ক্রম বা বিভিন্ন ক্রম অনুসারে স্বর সন্নিবেশকেই মেল বলে । মেল সর্বশুদ্ধ ৯৬০ প্রকার । চারি, তিন, দুই ইত্যাদিরূপে নিয়ত সংখ্যাকে শ্রুতিসম্পন্ন রি গ ম ধ ও নি এই পাঁচটি স্বরের পঞ্চদশ প্রকার ভেদের বিভিন্ন প্রকার ক্রম হইতে মেলের এই সমষ্টি সংখ্যা পাওয়া যায় ।

তীব্র রি—তীব্রতর রি—তী X ত্রতম রি সাধারণাঙ্করা

মুহূঃ ।

তীব্রতম গ—তীব্রতম ম মুহূ পা ধো তীব্র তীব্রতরো ॥ ২

তীব্রতম ধ' কৈশিকি নো কাকল্যর্থ মুহূস ইত্যমী ক্রমতঃ ।

তীব্র রি মুখং ত্রিভিন্দ্রের্ভেদাঃ সদাষণ প্রমুখাঃ ॥ ৩

গন্তমতাশ্চকারো যৌ তীব্রতম মুখো মতোমস্ত।

তীব্র ধ মুখা ধস্ত্রয়স্ত্রয়ঃ কৈশিকি মুখা নেঃ ॥ ৪

(রি গ ম ধ ও নি এই পাঁচটি স্বর বিকৃত অবস্থায় যে পঞ্চদশ প্রকার হইয়া থাকে, তাহা প্রথম বিবেকেও বলা হইয়াছে। এখানে কেবল আনুপূর্ব্বী বা ক্রম নিরূপণ করিবার জন্যই পুনরায় তাহা বলা যাইতেছে—টী: মঃ)

বঃ অঃ] তীব্র রি, তীব্রতর রি তীব্রতম রি, সাধারণ গান্ধার, অন্তরা গান্ধার মুহু গান্ধার তীব্রতম গান্ধার তীব্রতম মধ্যম, মুহু পঞ্চম, তীব্র ধৈবত, তীব্রতর ধৈবত, তীব্রতম ধৈবত, কৈশিকি নিষাদ কাকলি নিষাদ ও মুহু ষড়্জ ক্রমভেদে বিকৃত স্বরে এইরূপে পঞ্চদশ প্রকার।

তীব্র রি, তীব্রতর রি, তীব্রতম রি এই তিনটি ঋষভের ভেদ বা অবস্থাস্তর। সাধারণ গ, অন্তর গ, মুহু গ, তীব্রতম গ, এই চারিটি গান্ধারের ভেদ। মধ্যমের বিকৃত ভেদ দুই প্রকার তীব্রতম ম ও মুহু প। তীব্র ধ, তীব্রতর ধ, তীব্রতম ধ এই তিনটি বিকৃত ধৈবতের ভেদ। আর কৈশিকি, কাকলি ও মুহু স এই তিনটি নিষাদের বিকৃত রূপ ॥ ২—৪

উক্তা মুহুমো গভিরা মুহুপোম ভিরাচনে ভিরা মুহু সঃ।

পূর্ব্বান পঞ্চদশভাঃ স্বরান ক্রবে ভেদ ভেদ করান ॥ ৫

মুহু ম গান্ধারেরই বিকৃত রূপ, এইরূপ মুহু পঞ্চম ও মুহু ষড়্জ যথাক্রমে মধ্যম ও নিষাদেরই বিকৃত অবস্থা মাত্র। (তথাপি এই স্বরগুলি যে মুহু ম, মুহু প ও মুহু স নামে অভিহিত হইল, তাহার কারণ পূর্ব্ববর্ত্তী আচার্য্যগণ এই স্বরগুলিকে চ্যুতমধ্যম ইত্যাদি নামে ব্যবহার করিয়াছেন। তাঁহাদের অনুসরণে আমরাও এই স্বরগুলিকে পূর্ব্ব প্রসিদ্ধ বিকৃত স্বরের নামেই ব্যবহার করিলাম টীকা) এই পঞ্চদশটি স্বরের মধ্যে কতকগুলি স্বর পরস্পর সমধ্বনি বিশিষ্ট হইলেও ইহাদের পূর্ব্ববর্ত্তী স্বরগুলিই ইহাদিগকে কিরূপে পৃথক্ এক একটি বিশিষ্ট স্বররূপে পরিণত করিয়া রাখিয়াছে তাহাই বলা যাইতেছে ॥ ৫

তীব্র রি মুখ এয়াং সঃ সাধারণ মুখ চতুষ্টিয়াদৃষভঃ।

স্রাদ্ গ তীব্রতমমুখে যুগলাং তীব্র ধ মুখত্রয়তঃ ॥ ৬

পূর্ব্বং পঞ্চম উক্তঃ কৈশিক্যাদেজ্জিকাচ ধঃ শুচিবৎ।

পূর্ব্বং যথা তথৈতে ভিদ্ভাঃ পূর্ব্বং স্বরা নিয়তাঃ ॥ ৭

(শুদ্ধ গান্ধার ও সাধারণ গান্ধারের সহিত যথাক্রমে তীব্রতর রি ও তীব্রতম রি স্বরের কোন প্রভেদ নাই বলিয়াই আপাততঃ প্রতীতি হয়। কারণ শুদ্ধ গান্ধার ও তীব্রতর রি এই দুইটি স্বরই নবম শ্রুতিতে একই স্থানে নিম্পন্ন হইয়া থাকে, এইরূপ তীব্রতম রি ও সাধারণ গান্ধার ও একই স্থানে দশম শ্রুতিতে নিম্পন্ন হইয়া থাকে। এইরূপ আরও অনেক স্বর আছে যাহারা একই স্থানে নিম্পন্ন হইয়া থাকে। একই শ্রুতিতে নিম্পন্ন হওয়ায় ইহারা পরস্পর সমধ্বনি বিশিষ্ট, স্ততরাং ইহাদের মধ্যেও পরস্পর প্রভেদ প্রতীয়মান হয় না। এইরূপে দুইটি করিয়া স্বর এক একটি স্বরে পরিণত হইলে বিকৃত স্বরের পঞ্চদশ সংখ্যা পূর্ণ হয় না। ইহার সমাধান কর্ত্তে গ্রন্থকার বলিতেছেন—)

বঃ অঃ] শুদ্ধ সাতটি স্বরের পূর্ব্ববর্ত্তী স্বরগুলি যেমন স্ব স্ব নির্দিষ্ট শ্রুতিতে নিম্পন্ন হইয়া থাকে, সেইরূপ তীব্র রি প্রভৃতি তিনটি বিকৃত স্বরেরও পূর্ব্ববর্ত্তী ষড়্জ স্বর স্বীয় নির্দিষ্ট চতুর্থ শ্রুতিতে নিম্নত নিম্পন্ন হয়। এইরূপ সাধারণ গান্ধার প্রভৃতি চারিটি বিকৃত গান্ধারেরও পূর্ব্ববর্ত্তীরূপে ঋষভ স্বর, তীব্রতম ম ও মুহু প এই দুইটি মধ্যম স্বরের পূর্ব্ববর্ত্তীরূপে গান্ধার স্বর, তীব্র ধ প্রভৃতি তিনটি বিকৃত ধৈবতের পূর্ব্ববর্ত্তীরূপে পঞ্চম স্বর, কৈশিকি কাকলি ও মুহু ষড়্জ নামক তিন প্রকার নিষাদের পূর্ব্ববর্ত্তীরূপে ধৈবত স্বরও স্বীয় নির্দিষ্ট শ্রুতিতে নিম্নত নিম্পন্ন হইয়া থাকে। স্ততরাং কতগুলি স্বর অপর স্বরের সহিত একই শ্রুতিতে নিম্পন্ন হওয়ায় সমান ধ্বনি বিশিষ্ট হইলেও পূর্ব্ববর্ত্তী স্বরের ধ্বনি পৃথক বলিয়া পৃথক স্বররূপে পরিগণিত হইয়া থাকে।

একষিচ্চিচতুঃ পঞ্চভিদাস্তিথয়োহঙ্করী চ ভূরসদৃক্।

গজগিরিগুণাশ্চ নৃপদৃক্ ক্রমতো মেলা অভিলেখঃ ॥ ৮

(অতঃপর পূর্বোক্ত মেলসংখ্যা (২৬০)র সকলন প্রদর্শিত হইতেছে) প্রথম দ্বিতীয় প্রভৃতি পাঁচ জাতীয় মেলের অবাস্তর ভেদ যথাক্রমে এক প্রকার, দুই প্রকার, তিন প্রকার, চারি প্রকার ও পাঁচ প্রকার। তন্মধ্যে প্রথম জাতীয় মেলের অবাস্তর ভেদ এক প্রকার, তাহাদের সমষ্টি মেল সংখ্যা ১৫। দ্বিতীয় শ্রেণীর মেল সংখ্যা ৮২। তৃতীয় শ্রেণীর মেল সংখ্যা ২৬১। চতুর্থ শ্রেণীর মেল সংখ্যা ৩৭৮। পঞ্চম শ্রেণীর মেল সংখ্যা ২১৬। শুদ্ধ স্বর সপ্তকের মেলে অবাস্তর ভেদ নাই, উহা এক প্রকার। এইরূপে সমষ্টি মেল সংখ্যা (১৫+৮২+২৬১+৩৭৮+২১৬+১=) ৯৫০।

পঞ্চদশৈতে ভেদা একাদ্যঙ্কাভিদা ক্রবেহংশাঙ্কান্।

সংখ্যা হেতুনেকাদ্যাদ্যাদ্য প্রমুখ মেলদিশঃ ॥ ৯

(পূর্বোক্ত মেল সংখ্যা (২৬০) কিরূপে নিম্নলিখিত হইয়াছে তাহা বুঝিবার উপায়রূপে গ্রন্থকার বলিতেছেন—)

বঃ অঃ] এই (১+২+৩+৪+৫=) ১৫ পঞ্চদশ মেলের সংক্ষিপ্ত নামাস্তর—একাক, দ্ব্যক, ত্র্যক প্রভৃতি। তন্মধ্যে তীব্র রির নামাস্তর একাক, তীব্রতর রির নামাস্তর দ্ব্যক ইত্যাদি। অতঃপর ১৫, ৮২ প্রভৃতি অঙ্ক যে অঙ্কগুলির যোগে নিম্নলিখিত হয়, যাহা দ্বারা একাদি, দ্বাদি প্রভৃতি মেলের সংখ্যা কত তাহা বুঝিতে পারা যায়, এইরূপ অংশাঙ্কগুলি বলা যাইতেছে। যে অঙ্কগুলির সকলনে ১৫, ৮২ প্রভৃতি অঙ্কগুলি নিম্নলিখিত হয়, সেই অঙ্কগুলিকেই বলে অংশাঙ্ক ॥ ৯

একভিদাং পঞ্চার্হা একাঙ্কাঃ পঞ্চদশ ততোহিভিদাম্।

রবয়জ্জিহা চতুর্দ্ধা ইভা দ্বিধা ষট্ জিহা রামাঃ ॥ ১০

জিভিদাং জিহায়া বাণাঃ সূদৃক্ চতুর্দ্ধা নবদ্বিধা গদিতাঃ।

জ্যেধা চতুর্ভিদাং দৃক্ দিশ্চতুর্দ্ধা গজকিতয়ঃ ॥ ১১

পঞ্চভিদাং দৃক্ গিরয়জ্জিহেতি যদি পূর্বসংখ্যোনা।

সংখ্যনৈঃ শ্রবণৈকশৃঙ্গনয়েৎ পরপরান্শাঙ্কান্ ॥ ১২

বঃ অঃ] যে সকল মেলের ভেদ এক এক প্রকার, তাহাদের অংশাঙ্ক ১৫। প্রত্যেকটি স্বরের এক এক প্রকার মেল হইলে সমষ্টি সংখ্যা হয় ১৫।

আর প্রত্যেকটি মেলের অবাস্তর ভেদ দুই প্রকার হইলে তাহাদের অংশাঙ্ক তিন স্থানে ১২ অর্থাৎ (১২×৩=) ৩৬। চারি স্থানে ৮ অর্থাৎ (৪×৮=) ৩২। দুই স্থানে ৬ অর্থাৎ (৬×২=) ১২। তিন স্থানে তিন, অর্থাৎ ৩। মোট (৩৬+৩২+১২+৩=) ৮৩।

প্রত্যেকটি মেলের অবাস্তর ভেদ তিন প্রকার হইলে তাহাদের অংশাঙ্ক তিন স্থানে ৫৩ অর্থাৎ (৫৩×৩=) ১৫৯। চারি স্থানে ২১, অর্থাৎ (২১×৪=) ৮৪। দুই স্থানে ৯ অর্থাৎ ১৮। মোট (১৫৯+৮৪+১৮=) ২৬১। প্রত্যেকটি মেলের অবাস্তর ভেদ চারি প্রকার হইলে তাহাদের অংশাঙ্ক তিন স্থানে ১০২, অর্থাৎ (১০২×৩=) ৩০৬। চারি স্থানে ১৮, অর্থাৎ (১৮×৪=) ৭২। মোট (৩০৬+৭২=) ৩৭৮। আর প্রত্যেকটি মেলের অবাস্তর ভেদ পাঁচ প্রকার হইলে তাহাদের অংশাঙ্ক তিন স্থানে ১২, অর্থাৎ (১২×৩=) ২১৬।

অংশাঙ্কের চিত্র

১	১২	৫৩	১০২	১২
১	১২	৫৩	১০২	১২
১	১২	৫৩	১০২	১২
১	৮	২১	১৮	০
১	৮	২১	১৮	০
১	৮	২১	১৮	০
১	৮	২১	১৮	০
১	৬	৯	০	০
১	৬	৯	০	০
২	৮০	২৬১	৩৭৮	২১৬

৯	৮০	২৬১	৩৭৮	২১৬
১	৩	০	০	০
১	৩	০	০	০
১	৩	০	০	০
১	০	০	০	০
১	০	০	০	০
১	০	০	০	০
১৫	৮২	২৬১	৩৭৮	২১৬

অংশাঙ্ক উৎপত্তির পদ্ধতি

৩, ৪, ২, ৩, ৩ এই পাঁচটি স্থান সংখ্যা। পূর্ব পূর্ব সংখ্যা হইতে এই স্থান সংখ্যাগুলি ক্রমে বিয়োগ করিলে যে সংখ্যা অবশিষ্ট থাকিবে, তাহাই হইবে পর পর অংশাঙ্ক। যেমন প্রথম কোষ্ঠের পনরটি এক সংখ্যার যোগে যে অংশাঙ্ক ১৫ উৎপন্ন হইল তাহা হইতে প্রথমস্থান সংখ্যা ৩ বিয়োগ দিলে অবশিষ্ট থাকে ১২, ইহাই হইল দ্বিতীয় কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক। তাহা হইতে ৪ বাদ দিলে অবশিষ্ট রহিল ৮, ইহা দ্বিতীয় কোষ্ঠের তৃতীয় অংশাঙ্ক। তাহা হইতে ৩ বিয়োগ দিলে অবশিষ্ট রহিল ৩। ইহাই হইল ২য় কোষ্ঠের চতুর্থ অংশাঙ্ক। এইরূপে বিয়োগ দিয়া দেখা গেল বিয়োজনীয় অঙ্ক শূণ্য পরিণত হইয়াছে, সুতরাং দ্বিতীয় কোষ্ঠ ১২টি অংশাঙ্কে পূর্ণ হইল, অবশিষ্ট ৩টি অংশাঙ্ক স্থানে তিনটি শূণ্য বসিল। এখন ১২টি অংশাঙ্ক (১২+১২+১২+৮+৮+৮+৮+৬+৬+৩+৩+৩=) ৮২ যোগ করিলে যোগফল হইল ৮২। এই অঙ্ক হইতে দ্বিতীয় কোষ্ঠের প্রথম তিনটি অংশাঙ্ক (১২×৩=) ৩৬ বিয়োগ দিলে অবশিষ্ট রহিল ৪৬। এই ৪৬ হইল তৃতীয় কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক। এই অংশাঙ্ক স্থানের সংখ্যা অতুসারে তিনবার লিখিবার পরে ঐ ৪৬ সংখ্যা হইতে দ্বিতীয় কোষ্ঠের দ্বিতীয় অংশাঙ্ক (৮×৪=) ৩২ বিয়োগ দিবার পরে অবশিষ্ট রহিল ২১

এই ২১ তৃতীয় কোষ্ঠের দ্বিতীয় অংশাঙ্ক স্থানের সংখ্যা অতুসারে চারিবার লিখিবার পরে ঐ ২১ অঙ্ক হইতে দ্বিতীয় কোষ্ঠের তৃতীয় অংশাঙ্ক (৬+৬=) ১২ বিয়োগ দিবার পরে অবশিষ্ট রহিল ৯। ইহা হইল তৃতীয় কোষ্ঠের তৃতীয় অংশাঙ্ক। স্থানের সংখ্যা অতুসারে এই ৯ অঙ্ক দুইবার লিখিবার পরে দেখা গেল বিয়োজনীয় সংখ্যা শূণ্য পরিণত হইয়াছে। সুতরাং অবশিষ্ট দুইটি অংশাঙ্কের তিনটি করিয়া শূণ্য বসিবে। এখানেও নয়টি অংশাঙ্ক (৫০+৫০+৫০+২১+২১+২১+২১+৯+৯=) যোগ দিবার পরে যোগফল হইল ২৬১। এই ২৬১ সংখ্যা হইতে তৃতীয় কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক (৫০+৫০+৫০=) ১৫০ বিয়োগ দিবার পরে অবশিষ্ট রহিল ১১২, এই ১১২ সংখ্যাই হইল চতুর্থ কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক। অতঃপর বিয়োগযোগ্য অঙ্ক শূণ্য পরিণত হইল বলিয়া তৃতীয় চতুর্থ ও পঞ্চম অংশাঙ্কস্থানে যথাক্রমে দুইটি তিনটি ও তিনটি শূণ্য বসিল। এখানেও সাত অংশাঙ্কের যোগ (১০২+১০২+১০২+১৮+১৮+১৮+১৮=) ফল হইল ৩৭৮। অতঃপর এই ৩৭৮ সংখ্যা হইতে চতুর্থ কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক (১০২+১০২+১০২=) ৩০৬ বিয়োগ করিলে অবশিষ্ট রহিল ৭২, এই ৭২ হইল পঞ্চম কোষ্ঠের প্রথম অংশাঙ্ক। অতঃপর বিয়োজনীয় অঙ্ক রহিল না বলিয়া দ্বিতীয়, তৃতীয় চতুর্থ ও পঞ্চম অংশাঙ্ক স্থানে স্থানের সংখ্যা অতুসারে বসিবে যথাক্রমে চারি, দুই তিন ও তিনটি শূণ্য। এখানেও তিনটি অংশাঙ্কের যোগফল (৭২+৭২+৭২=) ২১৬।

পূর্ব প্রদর্শিত অংশাঙ্ক চিত্রের অঙ্কগুলি দ্বারা যে মেলগুলি সূচিত হইয়াছে (২) তীব্রতর ঋষভাদি (৩) তীব্রতম ঋষভাদি (৪) সাধারণ গান্ধারাদি (৫) অন্তর গান্ধারাদি (৬) মৃদু গান্ধারাদি (৭) তীব্রতম গান্ধারাদি (৮) তীব্রতম মধ্যমাদি (৯) মৃদু পঞ্চমাদি (১০) তীব্র

দৈবতাদি (১১) তীব্রতর দৈবতাদি (১২) তীব্রতম দৈবতাদি (১৩) কৈশিকি নিষাদাদি (১৪) কাকলি নিষাদাদি ও (১৫) মুহু ষড়্জাদি মেল সূচিত হইয়াছে।

দ্বিতীয় কোঠের অঙ্কগুলি দ্বারা ক্রমিক নিম্নলিখিত ৮২টি মেল সূচিত হইয়াছে।

তীব্র ঋষভাদি	দ্বিভেদ	মেল ১২
তীব্রতর	"	" ১২
তীব্রতম	"	" ৮
সাধারণ গান্ধারাদি	"	" ৮
অস্তর	"	" ৮
মুহু মধ্যমাদি	"	" ৮
তীব্রতম গান্ধারাদি	"	" ৮
তীব্রতম মধ্যমাদি	"	" ৬
মুহু পঞ্চমাদি	"	" ৬
তীব্র দৈবতাদি	"	" ৩
তীব্রতর	"	" ৩
তীব্রতম	"	" ৩

সমষ্টি দুই প্রকার ভেদযুক্ত মেল ৮২

তৃতীয় কোঠের অঙ্কগুলি দ্বারা ক্রমিক নিম্নলিখিত ২৬১টি মেল সূচিত হইয়াছে—

তীব্র ঋষভাদি	তিন ভেদযুক্ত মেল	৫৩
তীব্রতর	"	" ৫৩
তীব্রতম	"	" ৫৩
সাধারণ গান্ধারাদি	"	" ২১

১৮০

তীব্র ঋষভাদি তিন ভেদযুক্ত মেল ৮০

অস্তর	"	" ২১
মুহু মধ্যমাদি	"	" ২১
তীব্রতম গান্ধারাদি	"	" ২১
তীব্রতম মধ্যমাদি	"	" ৯
মুহু পঞ্চমাদি	"	" ৯
সমষ্টি তিন ভেদযুক্ত মেল		২৬১

চতুর্থ কোঠের অঙ্কগুলি দ্বারা ক্রমিক নিম্নলিখিত ৩৭৮টি মেল সূচিত হইয়াছে—

তীব্র ঋষভাদি	চারি ভেদযুক্ত মেল	১০২
তীব্রতর	"	" ১০২
তীব্রতম	"	" ১০২
সাধারণ গান্ধারাদি	"	" ১৮
অস্তর	"	" ১৮
মুহু মধ্যমাদি	"	" ১৮
তীব্রতম গান্ধারাদি	"	" ১৮
সমষ্টি চারি ভেদযুক্ত মেল		৩৭৮

পঞ্চম কোঠের অঙ্কগুলি দ্বারা ক্রমিক নিম্নলিখিত ২১৬ মেল সূচিত হইয়াছে—

তীব্র ঋষভাদি	পাঁচ ভেদযুক্ত মেল	৭২
তীব্রতর	"	" ৭২
তীব্রতম	"	" ৭২
সমষ্টি পাঁচ ভেদযুক্ত মেল		২১৬

(ক্রমশঃ)

ধ্রুপদ

ভূপালী-চৌতাল

সুখ মুজা সুপ বাণী সুখ সুর
 সঙ্গতসো সুখ তাল সুখ তান গারত গুণীজন ॥
 আরোহী অবরোহী আস্থায়ী সকারী
 ধরণ মুরণ গত ভেদন ওলট পলট তাল তান ॥
 সপ্ত সুর তিন গ্রাম একইশ মূর্ছন বাইশ সুরত এতেহি সঙ্গীত প্রমাণ ॥
 কহে মিঞা তানসেন শুন হো গোপাল লালা
 যোহি ধ্যারে সোহি পারে নাদ ভেদ বিছা জ্ঞান ॥

জাতি—ওড়ব। মা নি বজ্জিত।

শিক্ষক—ভলছ মীপ্রসাদ মিশ্র (বীণ্কার)

স্বরলিপি—শ্রীক্ষেমেন্দ্রমোহন ঠাকুর

আস্থায়ী

11	+	সাঁ	ধা	০	-পা	গা	১	-গা	গা	০	গা	গা	২	-রা	পা	৩	-পা	গা	I
		সু	ধ		০	ম		০	জা		সু	ধ		০	বা		০	বী	
	+	গা	গা	০	-রা	গা	১	-পা	ধা	০	গা	রা	২	গা	রা	৩	সা	-সা	I
		সু	ধ		০	সু		০	র		স	অং		গ	ত		সো	০	
	+	সা	ধা	০	-ধা	সা	১	-সা	রা	০	গা	গা	২	-গা	পা	৩	-গা	গা	I
		সু	ধ		০	তা		০	ল		সু	ধ		০	তা		০	ন	
	+	সা	-সাঁ	০	-ধা	পা	১	-গা	গা	০	পা	গা	২	-রা	সধা	৩	-রা	সা	II
		গা	০		০	ব		০	ত		গু	বী		০	জা		০	ন	

অন্তরা

11	গা	-গা	-পা ধা	-সী সী	সী সী	-সী সী	-সী	সী	I
	আ	০	০ রো	০ হী	অ ব	০ রো	০	হী	
	সী	-সী	-ধা সী	-সী রী	সী -ধা	-সী ধা	-পা	গা	I
	আ	০	স্ ধা	০ স্বী	স ০	ন্ চা	০	রী	
	গা	গা	রী সী	-সী -সী	ধা রী	-সী ধা	পা	গা	I
	ধ	র	ণ মু	র গ	গ ত	০ ভে	দ	ন	
	গা	পা	ধা সী	সী সী	রা -গা	রা সধা	-রা	সা	II
	উ	ল	ট প	ল ট	তা ০	ল তা০	০	ন	

সধগরী

	সা	গা	-গা গা	-সী গা	পা -সী	গা -গা	-সী	-গা	I
	সপ্	ত	০ স্ব	০ র	তি ০	ন গ্রা	০	ম	
	গা	পা	-পা ধা	-সী ধা	পা গা	-সী রা	সা	-সী	I
	এ	ক	০ ই	০ শ	ম্ র	০ ছ	না	০	
	সা	-সী	-ধা সা	-সী রা	গা গা	-গা পা	গা	-সী	I
	বা	০	০ ই	০ শ	স্ব র	০ ত	০	০	
	গা	পা	-সী ধা	-সী -ধা	পা গা	গা রা	-সী	সা	II
	এ	তে	০ হি	০ সং	গী ত	প্র মা	০	ণ	

আভোগ

+	গা	গা	০	পা	ধা	১	সাঁ	সাঁ	০	সাঁ	-াঁ	২	সাঁ	সাঁ	৩	-াঁ	সাঁ	I
ক	হে	০	মি	০	ঞা	তা	০	ন	সে	০	ন							
+	সাঁ	সাঁ	০	-ধা	সাঁ	১	-াঁ	রাঁ	০	সাঁ	-ধা	২	সাঁ	ধা	৩	পা	গাঁ	I
ঙ	ন	০	হো	০	গো	পা	০	ল	লা	০	লা							
+	গাঁ	-াঁ	০	রাঁ	সাঁ	১	-াঁ	সাঁ	০	ধা	-রাঁ	২	সাঁ	ধা	৩	-পা	গাঁ	I
যো	০	হি	ধা	০	বে	সো	০	হি	পা	০	বে							
+	গাঁ	-পা	০	ধা	সাঁ	১	-সাঁ	সাঁ	০	রা	-গা	২	রা	সধা	৩	-রা	সা	II
না	০	দ	ভে	০	দ	বি	০	জা	জা	০	ন							

বাঁট

১।	⁺ সঁধা -পগা	^০ গগা গগা	^১ রপা -পগা	^০ গগা রগা	^২ -পঁধা গরা	^৩ গরা সমা	I
	স্বধ ০ মু	০জা স্বধ	০ বা ০ নী	স্বধ ০স্ব	০ র সং	গত সো	
	⁺ সমা ধ্‌সা	^০ -সরা গগা	^১ -গপা গগা	^০ সসাঁ -ধপা	^২ গগা পগা	^৩ -রসধা -রসা	II
	স্বধ ০তা	০ ল স্বধ	০ তা ০ন	গা০ ০ ০	বত গুণী	০০জ ০ ন	
২।	⁺ সঁধপা গগগা	^০ গগরা পপগা	^১ গগরা গপধা	^০ গগরা রসসা	^২ সঁধপা গগগা	^৩ গগরা পপগা	I
	স্বধ ০ মুজা	স্বধ ০ বা ০ নী	স্বধ ০ স্ব ০ র	সং জ তসো	স্বধ ০ মুজা	স্বধ ০ বা ০ নী	
	⁺ গগরা গপধা	^০ গগরা রসসা	^১ সসধা সসরা	^০ গগগা পগগা	^২ সঁধা পগগা	^৩ পগরা সধ্‌রসা	II
	স্বধ ০ স্ব ০ র	সং জ তসো	স্বধ ০ তা ০ ল	স্ব ০ তা ন	গা ও অত ০	গুণী ০ জ ০ ০ ন	

স্বরলিপি

ইমন—একতাল

দেখোরি সখি, আয়ে শ্যামসুন্দর
মনমোহন মুরলী বজারে আজু হরি।
শোহে মকুট পীতম প্যারে,
আয়ি যমুনা জল কিনারে,
লিয়ে বংশী অধর ধর
লেত তান পিয়া হামারি ॥

কথা ও সুর—সঙ্গীতচার্য্য শ্রীসাতকড়ি পাঠক

স্বরলিপি—শ্রীসঞ্জয়কুমার পাঠক

II ^০ পা না ধনা ^১ -স্কাধা পা পা ⁺ স্কাপা -ধনা ধা ^৩ পস্কা -পা গা I
দে খো রি ০ ০ ০ স থি আ ০ ০ ০ হে আ ০ ০ ন

^০ না -রা গা ^১ গা স্কা স্কা ⁺ পা -া ধা ^৩ ধা না না I
স্ব ন দ র ম ন মো ০ হ ন মু র

^০ না -রা সা ^১ নধা -পস্কা গা ⁺ পা -পর্য গা ^৩ সনা -রা সা II
লী ০ ব জা ০ ০ ০ রে আ ০ ০ জ হো ০ ০ রি

II ^০ পস্কা -ধা পা ^১ সা সা সা ⁺ সা -া সা ^৩ সা সা সা I
শো ০ হে ম কু ট পী ০ ত ম প্যা রে

^০ না -া না ^১ না ধা ধা ⁺ স্কা ধা স্কাধা ^৩ -নধা পা পা I
আ ০ যি য মু না জ ল কি ০ ০ ০ না রে

গন্ধা -পা পা | পা -া পা | পা না ধা | পা ক্কা -গা I
লি ০ ০ য়ে | ব ন্ লী | অ ধ র | ধ র ০

রা -গা পা | ধা -া ধা | না -া ধপা | পধা -নর্মা সর্মা II
লে ০ ত | তা ০ ন | পি ষা হা | মা ০ ০০ রি

তান

১। ন্ৰা গপা ক্কাগা | ধপা ক্কাপা ক্কাগা | নধা নধা পক্কা | গরা ন্ৰা সা I দেখোরি ইত্যাদি

২। ক্কাধা নর্মা গর্মা | নর্মা সর্না ধপা | ক্কাগা ন্ৰা সা I দেখোরি ইত্যাদি

৩। ন্ৰা গন্ধা সর্না | ধপা ক্কাগা রমা I দেখোরি ইত্যাদি

৪। ন্ৰা গন্ধা, ন্ৰা I গন্ধা পন্ধা, রগা | ক্কাপা, রগা ক্কাপা | ধপা, ক্কাপা ধনা, |

ক্কাপা ধনা সর্মা I দেখোরি ইত্যাদি

অস্তরার তান

৫। নর্মা গর্মা সর্না | ধর্মা সর্না ধপা | ক্কাধা নর্মা নধা | পন্ধা গন্ধা পা I শোহে মকুট ইত্যাদি

৬। সর্মা সর্মা গর্মা | নর্মা সর্না ধনা | গন্ধা পধা নর্মা | গর্মা সর্না ধপা I শোহে মকুট ইত্যাদি

৭। সর্মা গর্মা সর্না | ধনা সর্মা, নর্মা | সর্না পধা সর্মা, | গন্ধা গন্ধা পধা I পীতম ইত্যাদি

বাঁট

৮। ⁺নধা নধা পক্ষা | ^৩গক্ষা পধা পক্ষা | ^৩গরা ন্‌রা গক্ষা | ^১পক্ষা ধপা নধা ।
দেখো রিস থি ০ আয়ে শ্রাম স্ব ন্‌ দর মন মো ০ হন মুর লীব

⁺পক্ষা রগা ক্ষপা | ^৩নধা পক্ষা গরা | ^৩ন্‌রা গক্ষা পধা | ^১স'না ধপা ক্ষপা । ⁺আয়ে ইত্যাদি
জাবে আজু হরি দেখো রি ০ সখী দেখো রি ০ সখী দেখো রি ০ সখী

সরগম্ *

৯। ⁺প ০ পপ ০ ০ ক্ষপপপা, গক্ষপপা | ^৩গক্ষপপা, ননধধা ননধধা, | ^৩গগক্ষক্ষা গগক্ষক্ষা, ন্‌ন্‌রা |
^১ন্‌ন্‌রা, ধ্‌ধ্‌ন্‌ন্‌ ক্ষক্ষধ্‌ধা । ⁺ন্‌ন্‌রা, ক্ষক্ষধ্‌ধা ন্‌ন্‌রা | ^৩গগররা ন'র'না নধপক্ষা |
দেখোরি ইত্যাদি

বানী তান

১০। ^৩নধা নধা পক্ষা, | ^১ধপা ধপা ক্ষগা, | ⁺পক্ষা পক্ষা গরা, | ^৩ন্‌রা গক্ষা, রগা ।
দে ০ ০ ০ ০ থো ০ ০ ০ ০ রি ০ ০ ০ ০ স ০ ০ ০ থি ০

^৩ক্ষপা, গক্ষা পধা, | ^১ক্ষপা ধনা, র'না | ⁺নধা, ন্‌রা গক্ষা | ^৩নধা নধা পক্ষা ।
০ ০ আ ০ ০ ০ য়ে ০ ০ ০ শ্রা ০ ০ ০ ম ০ ০ ০ দেখো রি ০ সখি

^৩ধপা ধপা ক্ষগা | ^১স'না ধপা ক্ষপা | ⁺
দেখো রি ০ সখি দেখো রি ০ সখি আয়ে ইত্যাদি

* সরগম্‌টা চৌতুনে দেওয়া হইল কিন্তু গানটা যখন মধ্যলয়ে গাওয়া হইবে তখন উহা দুনে বলিতে হইবে ।

—স্বরলিপিকার

ব্রহ্ম-সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়

বাংলা ভাষায় রবীন্দ্রনাথের উদ্ভাবিত মিশ্ররাগিণীর গান এক নূতন পর্য্যায়ে অবস্থিত। এদের একটা স্বাতন্ত্র্য ও বিশিষ্টতা আছে। যেমন চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতির কীর্তন, রামপ্রসাদের প্রসাদীসঙ্গীত, বাউল সম্প্রদায়ের ভজন, ভাটিয়ালী গান, মালদহের গম্ভীরা গান এদের নিজস্ব এক একটি শ্রেণী। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের বঙ্গীয় আকারের যে সব গান তাদের সঙ্গে এদের প্রকৃতি ও আকৃতিগত কোনই সাদৃশ্য নেই অথচ তারা গায়কসমাজে সাগ্রহে সমাদৃত—রবীন্দ্র সঙ্গীতেরও সেইপ্রকার সমাদৃত হবার যুক্তিসঙ্গত দাবী আছে। বাংলায় সঙ্গীত শাস্ত্রের প্রাচীনপন্থী অনেকের মুখেই এখনকার রবীন্দ্র সঙ্গীতের বিরুদ্ধে এই আপত্তি শুনি যে এ জিনিষ হালকা—ফাদ, খেয়াল, টুংরীর মতো। এ কখনই গায়কসমাজে গৃহীত হ'তে পারে না, কিন্তু যারা কীর্তন বাউল, ভাটিয়ালী প্রভৃতি গানকে প্রীতির চক্ষে দেখেন, রবীন্দ্রনাথের আধুনিক গান সম্বন্ধে তাঁরা যে কেন এপ্রকার মন্তব্য প্রকাশ করেন তা ভাবলে বিস্মিত হতে হয়। বাংলার সঙ্গীত-সাহিত্যে রবীন্দ্রসঙ্গীত একটা আকস্মিক বিপর্যায় নয়, পরন্তু যুগপ্রয়োজনে তা আপনার দুর্বীর শক্তি দ্বারা বাঙালীর বিভিন্ন সঙ্গীত সাধনার ধারাকে স্বাক্ষীভূত করে আজ এমন স্বন্দরভাবে অভিব্যক্ত হয়ে উঠেছে। পূর্বেই বলেছি বাঙালীর রচিত গানের বিশেষত্ব এই যে, সে শুধু স্বরপ্রধান নয় পরন্তু তার কাব্য-মৌল্যও আছে। বাঙালীর গানের এই স্বকীয় স্বাতন্ত্র্য ও বৈশিষ্ট্য বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাস, রামপ্রসাদ, ভারতচন্দ্র প্রভৃতির রচনায় পরিষ্কৃত। রবীন্দ্রসঙ্গীত বাঙালী গানের সেই স্বরমাধুর্য ও কাব্যমৌল্যের বর্তমান অভিব্যক্তি।

এদের দুই দিক—একদিকে বাঙালীর গীতিরচনার স্বাতন্ত্র্য, অন্যদিকে রবীন্দ্রনাথের অফুরাণ সৃষ্টি-প্রতিভা। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের এখনকার গানের কোথায় প্রভেদ তার সম্বন্ধে অত্র ব্যক্তি অপেক্ষা রবীন্দ্রনাথের বিরাট মন অধিকতর সচেতন। এদের মধ্যে যে কোথায় বিভিন্নতার রেখা এবং কোথায় এদের বৈপরীত্য তা রবীন্দ্রনাথের উক্তি দ্বারা ই এখানে প্রকাশ করলুম—

“আমি যে গান তৈরী করছি তার ধারার সঙ্গে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের ধারার একটা মূলগত প্রভেদ আছে—একথাটা কেন তুমি (দিলীপকুমার) স্বীকার করতে চাও না? তুমি কেন স্বীকার করবে না যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে স্বর মুক্ত পুরুষভাবে আপনার মহিমা প্রকাশ করে? কথাকে সরিক বলে মানতে সে নারাজ! বাংলার স্বর কথাকে খোজে, চিরকুমার ত্রুত তার নয়, সে যুগল-মিলনের পক্ষপাতী। * * * হিন্দুস্থানী গানে যদি কাব্যকে নির্বাসন দিয়ে কেবল অর্থহীন তা—না—না করে স্বরটাকে চালিয়ে দেওয়া হয় তাহলে সেটা সে গানের পক্ষে মর্দ্দান্তিক হয় না।”

ব্রহ্মসঙ্গীতেও আধুনিক রবীন্দ্রসঙ্গীতের সংখ্যা অনেক বেশী বলেই “ব্রহ্মসঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ” প্রবন্ধে আধুনিক রবীন্দ্রসঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনা করেছি। আশা করি প্রবন্ধের মূল প্রতিপাদ্য বিষয় থেকে তা অপ্রাসঙ্গিক হয় নি।

এ সম্বন্ধে সঙ্গীত বিজ্ঞানের দিক থেকে যা বলবার চিৎসে কথা কবিগুরু নিজস্ব অভিমত দ্বারা তার আভাস দি গেছি। কিন্তু এই প্রবন্ধের আর একটা দিক আছে—

সেটি হচ্ছে রবীন্দ্রনাথের রচিত ব্রহ্মসঙ্গীতের দার্শনিক তত্ত্ব। রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসঙ্গীত শুধু একনিষ্ঠ ঈশ্বর-প্রেমিকের হৃদয়াবেগ ও শুদ্ধাভক্তির আকুল উচ্ছ্বাস মাত্রই নয়। পরন্তু তার একটা দার্শনিক অতীতের দিকও আছে, সেটা উল্লেখ না করলে এই প্রবন্ধের বিশেষ অঙ্গহানি হয়। রবীন্দ্রনাথের ধর্মসাধনার যে দার্শনিক মতবাদ তা কোন সাম্প্রদায়িকতা, গোঁড়ামী ও ধর্মোদ্ধতার (fanaticism) পরিপোষক নয়—পরন্তু সম্পূর্ণরূপে বিশ্বজনীন ও অসাম্প্রদায়িক। এই মহান ধর্মাদর্শ রবীন্দ্রনাথ উত্তরাধিকারসূত্রে পেয়েছেন তাঁর পূজাপাদ পিতৃদেব মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের উপনিষদের সাধনাসিদ্ধ জ্যোতির্ময় জীবন থেকে।

উপনিষদের ঈশ্বরধারণা বিচিত্র বিশ্বজনীন ও সার্বভৌমিক। তা কোন আচারগত অন্তর্ধানের অপেক্ষা রাখে না—উপনিষদ প্রতিপাদ্য ঈশ্বরকে লাভের একমাত্র পথ পবিত্র কর্ম, বিচার ও অতীত। প্রাচীন ভারতের আধ্যাত্মযিবন্দ সেই উপনিষদিক পরমপিতা পরমেশ্বরকে কি ভাবে উপলব্ধি করেছিলেন তার সারমর্ম গায়ত্রী মন্ত্র। এই গায়ত্রী মন্ত্রের অর্থ—“সর্বলোকপ্রসবিতা সর্বব্যাপী সেই পরমদেবতার বরণীয় তেজ ও মহিমা আমরা ধ্যান করি, যিনি সদাসর্বদা আমাদের অন্তরে বিরাজিত থেকে আমাদের জ্ঞান ও বুদ্ধিবৃত্তি প্রেরণ করছেন। গায়ত্রী মন্ত্রের অর্থ এই যে বিধিসম্মত সাধনা দ্বারা গীত হলে যা মাহুকে জাগ করে তারই নাম গায়ত্রী।”

আধ্যাত্মযিবরা উপনিষদের দ্বারা উদাত্তকণ্ঠে ঘোষণা করেছেন এই পরমেশ্বর আমাদের পিতা, মাতা, গুরু, বন্ধু, সখা, স্বামী, সাক্ষী ও চরমাত্মা—সেই শাস্তসংযত জীবন যাপন দ্বারা তাঁকে প্রীতি অর্পণ ও তাঁর প্রিয়কাব্য সাধনই তাঁর উপাসনা। ভগবান অরূপ অসীম—কিন্তু দৃশ্যমান বিশ্বচরাচরে প্রত্যেক রূপেই তিনি পরিব্যাপ্ত—বিশেষভাবে

মানব অন্তরে তাঁর প্রোজ্জ্বল প্রকাশ। বিবিধ বর্ণের পশ্চাতে সেই এক স্বর্ণ—সমস্ত ভেদের পশ্চাতে তিনিই এক অগুণ্ড পরম ঐক্য। সকল সীমায় সেই অসীম। ঈশ্বর শুধু সত্যস্বরূপ জ্ঞানস্বরূপ নন পরন্তু তিনি আনন্দস্বরূপ, অমৃতস্বরূপ, অনন্ত সৌন্দর্য্যস্বরূপ। যখন সেই অপরিবর্তনীয় সত্যস্বরূপকে অনন্ত সৌন্দর্য্যস্বরূপে উপলব্ধি করি তখনই আমাদের ধর্মসাধনার পরিপূর্ণতা লাভ হয়। নিবিড় সৌন্দর্য্যময় এই বিশাল বিচিত্র বিশ্ব সেই অনন্ত সৌন্দর্য্য-স্বরূপেরই ছায়ামাত্র। অখণ্ডরসস্বরূপ ব্রহ্মকে উপলব্ধি দ্বারা সাধক যে আনন্দ লাভ করেন জগতের এই সব নশ্বর ভোগস্থ সেই অনন্ত ব্রহ্মানন্দ সমুদ্রেরই একবিন্দু মাত্র। অনন্তপ্রেমময় ভগবানের সম্পর্ক শুধু অবিপ্রাস্ত প্রেম-বিনিময়ের। নরকভয় থেকে অব্যাহতি লাভ অথবা স্বর্গ-কল্লাস্তকাল স্থায়ী আবাস আয়ত্ত করা রবীন্দ্রনাথের ধর্মাদর্শ নয়। জীবনেব সমস্ত কাব্য চিন্তায় বাক্য—জগতের সকলের সঙ্গে উদার ভ্রাতৃত্ব স্থাপনেও জ্ঞানভক্তি ও কর্মের সমন্বয়ে ঈশ্বরকে উপলব্ধিই রবীন্দ্রনাথের ধর্মজীবনের লক্ষ্য।

রবীন্দ্রনাথ ভক্ত ঈশ্বরপ্রেমিক বিশ্বের মানবজাতির সখা ও ভ্রাতৃত্ব প্রয়াসী, সেই কারণে জগৎকে মায়াবলে তিনি উড়িয়ে দিতে পারেন না। জগৎ তাঁর কাছে ঈশ্বরের ঐশ্বর্য্য—সম্পূর্ণ সত্য। ভক্তের সঙ্গে এই জগতে ভগবানের নিত্য নূতন প্রেমের লীলা—আনন্দের খেলা। যুগযুগান্তর ধরে প্রকৃতিদেবীর দ্বারা আকাশে, আলোকে, গন্ধে, বর্ণে, সমীরণে ভক্ত ও ভগবানের মিলনের অবিপ্রাস্ত এই আয়োজন। যারা ভগবানের ভক্ত তাঁরা পৃথিবীতে আসেন কোনও কর্মফলের দ্বারা তারিত হয়ে নয়—পরন্তু ঈশ্বরের লীলাকে পরিপূর্ণতা দেবার জন্য স্বেচ্ছায় দেহধারণ ক্রেশ স্বীকার করেন।

“আমার মাঝে তোমার লীলা হবে

তাইতো আমি এসেছি এই ভবে।” (গীতাঞ্জলি)

“জানিহে নাথ জীবন মম বিফল কত হবে না
ফেলিয়া দিবে না তারে বিনাশ ভয় পাথারে ।
এমন দিন আসিবে যবে করুণাতর আপনি

ফুলের মতন তুলিয়া লবে তাহারো।” (ব্রহ্মসঙ্গীত)
“তোমার আমার মিলন হবে বলে আলোর আকাশ ভরা
তোমার আমার মিলন হবে বলে ফুল আমল ধরা ।”

(গীতিমাল্য)

তুমি যে এসেছো মোর ভবনে, রব উঠেছে ভুবনে !
নইলে ফুলে কিসের রঙ লেগেছে ? গগনে কোন গান—

জেগেছে ?

কোন পরিমল পবনে ?

রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসঙ্গীত পূর্বাপর এই ভাবেই অভিব্যক্ত
হয়ে চলেছে। শুধু স্থখে সম্পদে ভগবানের আনন্দময়
প্রকাশে নয়—দুঃখে দুর্দিনে, নিরাশায় শোকে বিপদে,
মৃত্যুর বিভীষিকায় ঈশ্বরের প্রচণ্ড রুদ্ৰদীপ্তি—উভয়
অবস্থাতেই নিভীক অবিচলিত চিন্তে ভগবানকে বরণ
রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসঙ্গীতে প্রকাশিত :—

“দুঃখের বেশে এসেছো বলে তোমাতে নাহি উরিব হে
দুঃখ খেদায় তোমাতে সেখায় নিবিড় করিয়া ধরিব হে ।”

“তোমারই ইচ্ছা হউক পূর্ণ করুণাময় আমি
দুঃখ দাও, দাও তাপ সকলি সহিব আমি ।”

“আছে দুঃখ, আছে মৃত্যু, বিরহ দহন লাগে
তবু শান্তি, তবু আনন্দ, তবু অনন্ত জাগে ।”

“দীর্ঘ জীবন-পথ, কত দুঃখ তাপ, কত শোক দহন ।
গেয়ে চলি, তবু তাঁর করুণার গান ।

খুলে রেখেছেন তাঁর অমৃত-ভবন দ্বার ।

জাতি ধুচিবে, অশ্রু মুছিবে এ পথের হবে অবসান ॥”

“আমি তাই চাই ভরিয়া পরাণ, দুঃখের সাথে দুঃখের ত্রাণ,
আমি তোমার হাতের বেদনার দান এড়ায়ে চাহিনা মুক্তি
দুঃখ হবে মোর মাথার ভূষণ সাথে যদি দাও ভক্তি ।

“বাসনা যখন বিপুল ধূলায় অন্ধ করিয়া অবাধে ভূলায়
ওহে পবিত্র, ওহে অনিন্দ্য রুদ্র আলোকে এসো ॥

শুধু নির্জ্ঞান ধানে “বিশ্ববিহীন বিজ্ঞানে বসিয়া”
ভগবানকে বরণ করা নয় জগতের সকল নর-নারীর
সঙ্গে উদার আধ্যাত্মিক ভ্রাতৃত্বে জীবনের সকল কর্ম
সম্পাদনার মধ্যে ঈশ্বরোপলব্ধি রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মসঙ্গীতের
মর্ম্মকথা। রবীন্দ্রনাথের ঈশ্বর জগতের বাহিরে অন্তরীক্ষে
অবস্থিত কোন ধাম বিশেষে আবদ্ধ ও অবস্থিত নয়
পরন্তু তিনি ভুলোক দু্যলোক প্রত্যেক ধাম প্রত্যেক
দিকে পরিব্যাপ্ত। তিনি মানবের জীবন পথের চিরন্তন
ও অবিচ্ছিন্ন সঙ্গী, সখা ও সহযাত্রী।

কিন্তু পিতা-মাতা, গুরু, প্রভু ইত্যাদি ভাবে রবীন্দ্রনাথ
তাঁর ব্রহ্মসঙ্গীতে ঈশ্বরকে উপাসনা করলেও—আমরা দেখি,
তাঁর রচিত ব্রহ্মসঙ্গীতের অধিকাংশ স্থানেই ঈশ্বরের
সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের সখ্যাবাব প্রবলভাবে পরিস্ফুট; এমন
কি রবীন্দ্রনাথ রচিত ব্রহ্মসঙ্গীতের সখ্যাবাবের প্রভাবই
সর্ব্বোপেক্ষা বেশী বলে মনে হয় :—

“দুঃখের বরষায় চক্ষের জল যেই নামলো
বক্ষের দরজায় বন্ধুর রথ সেই থামলো ।”

“শুধু তোমার বাণী নয়গো, হে বন্ধু হে প্রিয় ।”

ইত্যাদি গান তার নিদর্শন। এই প্রভাবের মূল উৎস
কোথায়? উপনিষদের মতন মরমীসাধক হাফেজের
ধর্ম্মকবিতা (বয়েং) মহর্ষিদেবের অন্তরের সম্পদ ছিল।
কারণ মহর্ষি বারবার বলেছেন “উপনিষদ আমার ডান
হাত, হাফেজ আমার বাম হাত।” স্মরণ্য আমার
মনে এক প্রশ্ন জেগেছিল যে মহর্ষির উপনিষদ সাধনার
মতন হাফেজ-প্রীতির প্রভাবও রবীন্দ্রনাথের ওপর
আসতে পারে। অকস্মাৎ রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সাক্ষাত
হওয়ায় (চন্দ্রনগর ১৭ই জুন ১৯৩৫) অনেক দিনের এই
প্রশ্ন তাঁকে নিবেদন করলুম। পূজনীয় কবি তাঁর

অস্থিতা সঙ্গেও অহংপরবশ হয়ে আমাকে উত্তর দিয়ে বিশেষভাবে ঋণী করেছেন। ছুংখের বিষয় সে সময় আমি তাঁর কথাগুলি যথার্থভাবে লিখে নিতে স্মরণ পাইনি। পূজনীয় কবির কাছে এই বিবৃতি প্রকাশের অন্তিমটি চাইলে তিনি তখন এই কারণে অসম্মত হয়েছিলেন যে, যেহেতু ওই বিবৃতি তাঁর স্বলিখিত নয় অতএব আমার দ্বারা লিপিবদ্ধ ওই বিবৃতিকে তাঁর নিজস্ব ভাষা বলে স্বীকার করতে তিনি অসম্মত। কারণ জিজ্ঞাসা করায় তিনি বলেন “তুমি তোমার স্মৃতি থেকে এই বিবৃতি প্রকাশ করলে, আমার ভাষা ঠিকভাবে প্রকাশিত হবে না—সে পড়ে হয়তো আমিই বুঝতে পারবো না যে ওগুলি আমারই কথা। কবির সুন্দর সম্মিত মুখে সস্নেহ অভিমান ফুটে উঠলো। কিছু যখন আমার লিখিত বিবৃতি তাঁর উক্তির সারমর্ম বলে প্রকাশ করতে চাইলুম তখন তিনি সম্মতি দিলেন * সুতরাং এখানে পাঠকপাঠিকাদের কাছে বলে রাখি কবিগুরুর বিবৃতির তত্ত্ব ও ভাষা আমি আমার স্মৃতি দ্বারা যতখানি সম্ভব রক্ষা করলেও তবুও তাকে কবিগুরুর ভাষণ না বলে তাকে তাঁর উক্তির সারমর্ম বলাই যুক্তিসঙ্গত বলে মনে করি। তাঁর বিবৃতির সারমর্ম এই :—

“জিজ্ঞাসা করছো আমার রচনাবলীর উপর হাক্কেজের কোনও প্রভাব আছে কি না? তুমি কি জান না

* কবিগুরু এ প্রকার আপত্তির কারণ এই যে তাঁর অনেক বক্তৃতা ও ভাষণকে কোন কোন অমূল্যভাবে ভাষায় এমন ভাবে বিকৃত করেছেন যে তা দেখে তিনি একান্ত ব্যথিত হয়েছেন এবং তাঁরই সেই সব ভাষণকে আবার লেখবার ও সংশোধন করবার জগ্ন ক্লেশস্বীকার করতে হয়েছে।

ফার্সী ভাষার সঙ্গে আমার সাফাৎ কোন পরিচয় নেই। ফার্সী কি পড়েছি যে হাক্কেজের মূল রচনার সঙ্গে আমার সাফাৎ পরিচয় থাকবে? ঈশ্বরের প্রতি সখ্য-ভাব কাস্ত্যভাব আমার রচনায় কেমন কোরে এলো—এই তোমার প্রশ্ন? তাঁর উত্তর যথাসম্ভব সংক্ষেপে তোমায় বলছি—বেশী সময় তোমাকে দিতে পারবো না।

“একথা তোমাকে বলাই বাহুল্য যে আমার ধর্মমত ঔপনিষদিক ঋষিদের ব্রহ্মবাদ ও বৈষ্ণব সাধক কবিদের প্রেমধর্মের সমন্বয়ে গঠিত। উপনিষদের ও বৈষ্ণব কবিদের রচনায় উভয়তই ঈশ্বরকে সখ্য ও বন্ধু বলে সম্বোধন করা হয়েছে। যেমন উপনিষদে “মনো বন্ধুর্জনিতা” ইত্যাদি মন্ত্র এবং বৈষ্ণব কবিদের প্রেমরসাত্মক গান।

“যতক্ষণ ভগবানকে প্রভু, পিতা, গুরু প্রভৃতি বলে সম্বোধন ও পূজা করি ততক্ষণ তাঁর সঙ্গে আমার ভয়ামিশ্রিত ভক্তির ভাবই প্রকাশিত। এখানে তিনি আমার কাছ থেকে অনেক দূরে। ভালবাসা যেখানে নিবিড় সেইখানেই ভগবানকে যথার্থভাবে ও অস্থিরের মধ্যে পাই। সেই কারণে ভগবানকে বন্ধু বলে, স্বামী বলে, সখ্য বলে বরণ করি। কারণ এখানে উপাস্ত্রের সঙ্গে উপাসকের সমান স্তরে মিলন। উচ্চনীচের আদৌ কোন পার্থক্য নেই। এখানেই ভক্তের প্রেম ভক্তি ভালবাসার স্বার্থকতা—পরিপূর্ণতা। স্বামী ও স্ত্রী প্রেম বিনিময়ের ব্যাপারে একে অগ্নের পরিপূরক। এককে ছেড়ে দিলে অগ্নির অস্তিত্বের কোন অর্থ হয় না। (without one the other has no meaning at all) এই কারণে পরিপূরক অনুরাগ—যাকে ইংরাজীতে বলে supplementary love.

“কিন্তু বৈষ্ণবসাহিত্যে যে প্রেমলীলা তার প্রেমময় ভগবানের প্রেম সফল ও স্বার্থক হতো কি অনুরূপ মাধুর্য্য ও সরসতা সত্ত্বেও তার প্রধান দোষ করে? তাইতো আমার গানে আছে ‘আমায় নইলে gross sensuality বা দৈহিক সংস্কৃতি। এই ত্রিভুবনেশ্বর তোমার প্রেম হতো যে মিছে।’ দৈহিক সংস্কৃতিকে বর্জন করে বা থাকে তা হল ভগবানের এই স্বন্দর স্বশোভন বিরাট বিচিত্র দেহাতীত বিশুদ্ধ প্রেম। দৈহিক সংস্কৃতি বর্জিত বিশ্বের এত শোভা হতো ব্যর্থ যদি না থাকতো যে প্রেম তাকে উপনিষদের যে idealism তার সঙ্গে ঈশ্বরপ্রেমিক ভক্ত—যদি না থাকতো ভক্তের আকুলতা সমন্বয় কোরেই আমার ভক্তিবাদ। এই কারণে সেই ও অনুভূতি। তাঁর রচনার মধ্যেই তিনি ওতপ্রোত নিরাকার পরমব্রহ্ম আমার কাছে শুধু একটা —রূপে রূপে সেই অরূপ। তিনি আমার abstract তত্ত্ব গাত্রই নন—পরন্তু অনন্ত ব্যক্তিত্বশালী নিত্যকালের সঙ্গী। জন্ম জন্মান্তরে আমি অশেষণ লীলাময় পরমপুরুষ। আমি এসেছি এই বিশ্বে তাঁর করি তাই আমার সেই বরণীয় সপাকে—জীবন-লীলার পরিপূর্ণতা সাধন করতে। ভক্ত না থাকলে স্বামীকে।”

সমাপ্ত

প্রথম শিক্ষার্থীর গৎ

মালকোষ—কাওয়ালী

রচনা—শ্রীতারাপদ মুখোপাধ্যায়

স্বরলিপি—কুমারী নূরজাহান বেগম

আস্থারী

I। ^০মা মা জ্ঞা মা | ^১সা গ্ দ্ গ্ | ⁺সা মা -া মা | ^৩জ্ঞা মা সা -া ।
মা মা দা মা | গা গা দা মা | সা গা দা মা | জ্ঞা মা সা -া II

অন্তরা

II। ^০জ্ঞা মা দা গা | ^১সা গা সা -া | ⁺মা সা গা দা | ^৩মা দা গা -া ।
সা সা -া সা | জ্ঞা সা সা -া | গা সা গা দা | মা গা দা মা ।
জ্ঞা মা দা মা | সা জ্ঞা মা দা | জ্ঞা দা গা সা দা | জ্ঞা মা সা -া II

স্বরলিপি

মিশ্র ইমন—দাদুৱা

আমার পারুল বনের শাখায় যখন
প্রথম মুকুল ধরে,
তখন তোমায় মনে পড়ে।

সাঁঝের তারা জ্বলে যখন
প্রদীপ হ'য়ে ঘরে
তখন তোমায় মনে পড়ে।

যখন বাতায়নে হেনার সুবাস
ফাগুন রাতে করে উদাস,
দূরের বাঁশী কঁাদে যখন বিজ্ঞান বালুচরে,
তখন তোমায় মনে পড়ে।

স্মৃতি যখন অশ্রু হ'য়ে
দোলে নয়ন কোণে
তখন তোমায় পড়ে মনে।

যবে বরষা ঘন আবণ রাতে
দীপ নিভে যায় পূব হাওয়াতে
নৌড় হারা কোন পাখী যখন
সাথী খোঁজে ঝড়ে
তখন তোমায় মনে পড়ে।

কথা—শ্রীপ্রণব রায়

সুর—শ্রীনলিনী লাহিড়ী

স্বরলিপি—কুমারী অলকা সাগাল

আস্থারী

পা পা ।। {পা-মা-মা}	না ধা -পদ্মা ।	পনা ধা -া	জা -পা : -ধা ।
আ মাঝ পা ক ল	ব নে ০ ব	শা ০ খা য়	য ০ ০
পধা -পা -মা	-া -া -া ।	মা ধা পধপা	মা গা -রা ।
খ ০ ০ ন	০ ০ ০	প্র থ য ০ ০	মু ক ল

মা গা -১ | -১ সা সা I রা রা -১ | গা গা -মা I
 ধ রে ০ | ০ ত খন্ তো মা য় | ম নে ০

পা -গা -১ | -১ -১ -১ I পা পা -১ | পা -ক্কা -পা I
 প ড়ে ০ | ০ ০ ০ ০ সা ঝে ব় | তা ০ ০

দা -১ -১ | -পদপা -ক্কাপক্কা -গা I গা -ক্কা -পা | গক্কা -পনা ধা I
 রা ০ ০ | ০০০ ০০০ ০ জ ০ ০ | লে ০ ০ ০

পা -১ -১ | -১ -১ -পা I পা পা -ধা | না সা -রা I
 খ ০ ০ | ০ ০ ন় প্র দী প | হ য়ে ০

ধনা না -সা | -১ সা সা I রা রা -১ | গা গা -ক্কা I
 ঘ ০ রে ০ | ০ ত খন্ তো মা য় | ম নে ০

পা -গা -১ | -১ -১ -১ I
 প ড়ে ০ | ০ ০ ০

অন্তরা

পা পা II পা গা পা | সা -১ -১ I সা গা -রা | সা -ধা -না I
 য খন্ বা তা য় | নে ০ ০ | হে না ব় | স্ব ০ ০ ০

সা -১ -১ | -১ -১ -সা I সা সা -না | ধা -নসা -ধনা I
 বা ০ ০ | ০ ০ স় ফা ঙ্গ ন় | রা ০০ ০০

পা -১ -১ | সা -রা -গা I কা -পা মা | গা -১ গা I
 তে ০ ০ | ক ০ ০ রে ০ উ দা ০ স্

সাঁ সাঁ -রাঁ | রাঁ -সাঁঁ গাঁ I রাঁ -সাঁঁ -১ | -১ -১ -১ I
 দু রে বু বা ০ ০ ০ শী ০ ০ ০ ০ ০ ০

সাঁ সাঁ -গাঁ | রাঁ -সাঁঁ -ধনা I সাঁ -১ -১ | -১ -১ -১ I
 দু রে বু বা ০ ০ ০ ০ শী ০ ০ ০ ০ ০ ০

সাঁ সাঁ -নসাঁ | ধা পা -পা I সাঁ রা -গাঁ | কাঁ পা -রাঁ I
 কাঁ দে ০ ০ ০ য খ ন বি জ ন্ বা লু চ

সা -১ -১ | -১ সাঁ সাঁ I ১১
 রে ০ ০ ০ ত খন্ তোমাঘ মনে পড়ে

সঞ্চারী

I সাঁ রাঁ -পা | পা পা -পা I পা -পা পা | পা -জাঁ -পা I
 স্ব তি ০ য খ ন্ অ ০ ক্র হ ০ ০

গা -১ -১ | -১ -১ -১ I গা গা -পা | গা গা -রাঁ I
 ঘে ০ ০ ০ ০ ০ ০ দো লে ০ ন য় ন্

সাঁ সাঁ -১ | -১ সাঁ সাঁ I গাঁ পা -জাঁ | -সাঁ জাঁ পা I
 কো ০ গে ০ ০ ত খন্ তো মা য় ০ প ড়ে

কাঁ পা -১ | -১ -১ -১ II
 য নে ০ ০ ০ ০

আভোগ

I পা ধা পা | নধা না -না I সী গী রী | স'না -ধা -না I
ব র ষা | ঘ ০ ন ০ | জা ব ৭ | রা ০ ০ ০

সী -া -া -া -না -ধা I ধা -না সী | স্বাী সী -সী I
তে ০ ০ ০ ০ ০ | দী প্ নি | তে ষা ষ্

না -সী না | ধা গা ধা I পা -া -া | -া -া -া I
প ০ ব্ | হা ঞ য়া | তে ০ ০ | ০ ০ ০

পা -ধা সী | রা স'রী -গী I রী সী -গী | ধা পা -া I
নৌ ক্ হা | রা মো ০ ব্ | পা খী ০ | ধ খ ন্

সী না -ধা | পা মপা রপা I মা -গা -া | -া গা গা I
সা খী ০ | খৌ জে ০ ০ ০ | ঝা ড়ে ০ | ০ ত খন্

ধা ধা -া -া গা ধা I দা ধা -া | -া সা সা I
তো মা য্ ০ ম নে প ড়ে ০ | ০ ত খন্

রা রা -া | গা গা -মা I পা গা -া | -া -া -া I I I
তো মা য্ ম নে ০ প ড়ে ০ | ০ ০ ০

শ্রীখোল বাজ (প্রাচীন গড়েরহাটী হস্তসাধন)

শ্রীমন্নহাপ্রভু প্রবর্তিত শ্রীখোল বাদ্যের হস্তসাধন বোল, গরগহাটী ঘরের ১০৮ প্রকারের মধ্যে প্রথম কয়েকটি দেওয়া হইতেছে।

১। তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা (বহুবার) = ৮ মাত্রা।

২। তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ৮ মাত্রা।

(ক) তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ১২ মাত্রা।

(খ) তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা।

তেরে ^০তেরে তেরে ^০খেটা তেরে ^০তেবে তেরে ^০খেটা = ১৬ মাত্রা।

৩। তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ৮ মাত্রা।

(ক) তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটে = ১২ মাত্রা।

(খ) তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা।

তিন্ ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ১৬ মাত্রা।

৪। তেরে ^০তেরে খেটে ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ৮ মাত্রা।

(ক) তেরে ^০তেরে খেটে ^০তাক্ তেরে ^০খেটা নাক্ তেরে

খেটে ^০তাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ১৬ মাত্রা।

৫। তেরে ^০খেটা তাক্ ^০তেরে খেটে ^০নাক্ তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা তেরে ^০খেটা = ১২ মাত্রা।

৬। তাক্ তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ৮ মাত্রা।

(ক) তাক্ তাক্ তেরে খেটা তাক্ তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১২ মাত্রা।

(খ) তাক্ তাক্ তেরে খেটা তাক্ তাক্ তেরে খেটা

তাক্ তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১৬ মাত্রা।

৭। তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১২ মাত্রা।

(ক) তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা

তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ২০ মাত্রা।

(খ) তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা

তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা

তাক্ তাক্ তেরে খেটা খেটে তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ২৮ মাত্রা।

৮। খেটে তেটে খেটে তেটে খেটে তেটে তাক্ তেরে

খেটে নাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১৬ মাত্রা। (পূর্বের গ্রায় ১, ২ ও ৩ বার বাজিবে)

৯। তিন তাক্ তেরে খেটে খেটে তাক্ তেরে খেটে তেরে খেটে তেরে খেটে = ১২ মাত্রা।

(পূর্বের গ্রায় ১, ২ ও ৩ বার বাজিবে)।

১০। তাখুর খুরতা খুর খুর খুর খুর তিন তাক্ তেরে খেটে তেরে খেটা তেরে খেটা = ১২ মাত্রা।

(পূর্বের গ্রায় ১, ২ ও ৩ বার বাজিবে)।

১১। খেটে নতা খেটে তেনে খেটে তাগি তা — — —

তিনি তাগি তিনি তাগি তিনি তাগি তা — — —

তাগি তেরে খেটে তাগি তেরে খেটা তেরে খেটা = ২৪ মাত্রা।

১২। তাগি তাগি ত্রেকে তাগি ত্রেকে তাগি তেনা উনা

খেটা তিনি তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১৬ মাত্রা।

১৩। ধোম্ কেটা ধোম্ কেটা গ্রেখেএন্না ধেনে পেটা

তাক্ তেরে খেটে তেটে খেটে ন্তা খেটে তেনে

তাগি তেরে খেটা তাগি তেরে খেটা তেরে খেটা = ২৪ মাত্রা।

১৪। গেঘে নেতা গেঘে নেতা গেঘে এঘ্ঘে নেতা পেটা

তাগি তেরে খেটে তাগি তেরে খেটা তেরে খেটা = ১৬ মাত্রা।

১৫। তাখুর্ খুর্তা খুরখুর খুরখুর তেনে তাক্ তেটে তাক্

তেটে তাগি নিতা খেটা তিন্ তাক্ তেরে খেটা = ১৬ মাত্রা।

১৬। ক্রেতে এন্না খেটে তেনে তাগি তেটেতেটে

খেটে তাক্ তেরে খেটা নাক্ তেরে খেটা তাক্ তিন্ তাক্ তেরে খেটা

তেরে খেটা তেরে খেটা তেরে খেটা = ১৮ মাত্রা।

১৭। তে^১রে তে^০রে তে^১রে তে^০রে তে^১রে তে^০রে তে^১রে তে^০রে

খে^১টে তাক^০ তে^১রে খে^০টা নাক^১ তে^০রে খে^১টে তাক^০

ঘে^১রু^০ ঘে^১রু^০তাক^১ নাগ^০দে^১রে ঘে^০রু^১নাক^০ তে^১রেখে^০টা তে^০রেখে^১টা তে^১রেখে^০টা তে^০রেখে^১টা = ১৬ মাত্রা।

১৮। গে^১ষে তে^০টে গে^১ষে তে^০টে গে^১ষে নে^০খে নে^১তা পে^০টা

তে^১টে খে^০টে তে^১টে খে^০টে তে^১টে তে^০টে তে^১টে তে^০টে তে^১রে পে^০টা তে^১রে খে^০টা = ২০ মাত্রা।

(ক) তা-খি-তে^১রে তে^০রে পে^১টেতাক^০ তে^১রে খে^০টা

ভে^১না ঙ^০না খে^১টে ভে^০নে তিন্^১ তাক^০ তে^১রে পে^০টা তে^১রে খে^০টা তে^১রে খে^০টা = ১৬ মাত্রা।

১৯। ঘে^১নে তে^০রে তে^১রে খে^০টা দিন্^১ দাগ্^০ দে^১রে ঘে^০নে তে^১রে খে^০টা তে^১রে খে^০টা = ১২ মাত্রা।

২০। দাগ্^১ দে^০রে ঘে^১নে দাগ্^০ দে^১রে ঘে^০নে গ্রে^১খেএন্নাঙ

ঘে^১নে ভে^০নে দে^১রে ঘে^০নে তে^১রে পে^০টে তে^১রে খে^০টে = ১৬ মাত্রা ;

২১। খে^১না ঙ^০না খে^১টে খে^০টে খে^১টে নাঙ^০ গ্রে^১খে এন্নে

খে^১টে ঘে^০নে তা^১খি তে^১রে খে^০টে তাক^১ তে^১রে খে^০টা = ১৬ মাত্রা।

২২। গে^১ষে নে^০তা গে^১ষে নে^০তা ত্রে^১ষে নে^০তা খে^১টে নে^০তা

খে^১টে নাঙ^০ তা^১ তা^০ তা^১ খি^০টি তে^১রে খে^০টা তে^১রে খে^০টা তে^১রে খে^০টা = ২০ মাত্রা।

২৩। ধেনেনা^০ ধেনেনা^০ খেটা^০ তা-খি-তেরে^০ তেরে^০ খেটে^০ তাক্^০ তেরে^০ খেটা^০
 তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০ খেটে^০ তাখি^০ তেরে^০ খেটা^০
 তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ তেরে^০ খেটে^০ তাক্^০ তেরে^০ খেটা^০
 তেরে^০ খেটা^০ তেরে^০ খেটা^০ = ১০ মাত্রা।

২৪। ধেইটা^০ ধেইটা^০ ধেই^০ তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০
 তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০ তেটে^০ তা - - - তেরে^০ তেরে^০
 খেটে^০ তাক্^০ তেরে^০ খেটা^০ নাক্^০ তেরে^০ খেটে^০ তাক্^০
 ঘেনে^০ দেরে^০ ঘেনে^০ নাক্^০ দেরে^০ ঘেনে^০ ঘেনে^০ দেরে^০
 ঘেনেতা^০ - - - - দা-খিন্^০ দেরে^০ গেরে^০ ধ্রাং^০ - - - দা-খিন্^০
 দেরে^০ গেরে^০ ধ্রাং^০ - - - দা-খিন্^০ দেরে^০ গেরে^০ (ধ্রাং) = ১৪ মাত্রা।

২৫। খেব্^০ খেন্তা^০ তেটে^০ খেনে^০ তা - তেরেতেরে^০ খেটেতাক্^০ তেরেখেটা^০
 ঘেনের^০ ঘেনেতাক্^০ তেরেখেটা^০ ঘেনের^০ ঘেনেতাক্^০ - - - - -
 তেরেখেটা^০ তেরেখেটা^০ তেরেখেটা^০ তেরেখেটা^০
 তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০ তেরেতেরে^০
 খের^০ খের^০ খের^০ খেটেতাক্^০ দাখিন^০ দেরে^০ গেরে^০ ধ্রাং^০ দাখিন্^০ দেরে^০ গেরে^০ ধ্রাং^০ দাখিন্^০
 দেরেগেরে^০ (ধ্রাং) = ২০ মাত্রা। (ক্রমশঃ)

হস্তসাধন বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটি] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টাক্রমে।

সেতার শিক্ষা

(পূর্বানুভূতি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

অনুলোম বা আরোহী ও বিলোম বা অবরোহী

সা হইতে ক্রমান্বয়ে সা, রা, গা, মা, পা, ধা, না, সা পর্য্যন্ত বাজাইয়া যাওয়াকেই সঙ্গীতজগৎ সাধারণতঃ আরোহী বলিয়া থাকেন। শাস্ত্রীয় ভাষায় এই ষড়জাদি সপ্ত স্বরের উর্দ্ধগতিকে “অনুলোম” বলে।

না হইতে ক্রমান্বয়ে না, ধা, পা, মা, গা, রা, সা, না, পর্য্যন্ত স্বর সমূহের নিম্নদিকের অবতরণ করাকেই প্রচলিত কথায় অবরোহী বলে। শাস্ত্রীয় ভাষায় স্বরের এই অধোগতিকে বিলোম বলে।

আরোহণে ও অবরোহণে এক বা দুই স্বর বাদ দিয়া বাজাইলে অনেকগুলি স্বরবিজ্ঞাসের প্রকার পাওয়া যায় এবং রাগভেদে এই সকল স্বরবিজ্ঞাসের ব্যবহার হয়। বিভিন্ন রাগের আরোহী ও অবরোহী বিভিন্ন প্রকার।

রাগের প্রকার ভেদ

ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ

যে সমস্ত রাগে পাঁচটি স্বর ব্যবহৃত হয় তাহাকে “ঔড়ব”, যে রাগে ছয়টি স্বর ব্যবহৃত হয় তাহাকে “ষাড়ব” বা ষাড়ব এবং যে রাগে সাতটি স্বর ব্যবহৃত হয় তাহাকে “সম্পূর্ণ” বলে। এই সকল প্রকারে আরোহী ও অবরোহী বিভিন্ন প্রকার হইলে আরও কয়েক প্রকার স্বরবিজ্ঞাসের স্বরূপ পাওয়া যায়। যথা :—

১। সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ

৩। সম্পূর্ণ-ঔড়ব

২। সম্পূর্ণ-ষাড়ব

৪। ষাড়ব-সম্পূর্ণ

৫। ঔড়ব-সম্পূর্ণ।

৭। ষাড়ব-ষাড়ব।

৬। ষাড়ব-ঔড়ব।

৮। ঔড়ব-ষাড়ব।

৯। ঔড়ব-ঔড়ব।

অনুলোম ও বিলোম সাধন প্রণালী বর্ণনা করার পূর্বে মাত্রা, লয় ও তাল সম্বন্ধে কিছু বলা প্রয়োজন।

মাত্রা

মাত্রা শব্দের অর্থ এস্থলে সংক্ষেপে বলা হইল। কোন বর্ণের বা স্বরের উচ্চারণ কালকে অথবা স্বরের স্থায়িত্ব-কাল নির্দেশ করিবার মাপকাটিকে (unit of time) “মাত্রা” বলা যাইতে পারে। যেমন—

সা, রা, গা, মা ইত্যাদি

ডা, রা, ডা, রা

প্রত্যেকটি স্বরের উচ্চারণের সময়ই এক একটা মাত্রা। এই মাত্রা গান বা গৎ বিশেষে দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত হইতে পারে। এবং প্রতি মাত্রাকে অর্দ্ধ, সিকি বা ততোধিক ভাগে বিভক্ত করা যাইতে পারে। দুইটি স্বর এক মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইলে প্রত্যেকটি স্বর অর্দ্ধমাত্রা বিশিষ্ট হয়। চারটি স্বর একমাত্রা কালের মধ্যে সম্পাদিত হইলে প্রতি স্বর সিকিমাত্রা হইবে। যেমন :—

(১) সসা ররা গগা মমা ইত্যাদি।

(২) সসসা ররররা গগগগা মমমমা। ইত্যাদি
একমাত্রা, অর্দ্ধমাত্রা ও সিকিমাত্রার চিহ্ন সঙ্গীত বিজ্ঞানের আকার মাত্রিক স্বরলিপি অনুযায়ী হইবে।

এক মাত্রার চিহ্ন = ১

অর্ধ মাত্রার চিহ্ন = : হইবে

সিকি মাত্রার চিহ্ন = ০ বুঝিতে হইবে।

যথা :—

সা = একমাত্র। সা ১ = দুই মাত্র।

সাঃ = দেড়মাত্র। সা ০ = সওয়া মাত্র।

সঃ = অর্ধমাত্র। সঃ ০ = পৌণে এক মাত্রা ইত্যাদি।

লয়

কালের অবিচ্ছিন্ন গতিকেই সঙ্গীতগ্রন্থে লয় বলা হইয়াছে। লয় গীত, বাদ্য ও নৃত্যের প্রাণস্বরূপ। তালের পরিমাণ স্থান সমূহের নাম লয়। লয় বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত হইতে পারে।

তাল

ছন্দোমুসারে সময়কে বিভাগ করিয়া পরিমাণ স্থির করা হয়। অথগু কালকে ছন্দের দ্বারা বিভাগ করাকেই তাল বলে। তাল কতকগুলি মাত্রার সমষ্টি মাত্র। তালের চারি অংশের নাম সম, বিধম, অতীত, অনাঘাত।

সেতার সাধন প্রণালী

প্রথম পাঠ—মুদারা গ্রামে প্রত্যেকটি স্বর একমাত্রা হিসাবে বাজিবে। ডা, রা, বোল দ্বারা ১৬ মাত্রার সাধনা।

আরোহী বা অমুলোম

সা রা গা মা | পা ধা না সা |

ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা

তর্জনির টিপে

মধ্যমার টিপে

অবরোহী বা বিলোম

না ধা পা মা | গা রা সা না ||

ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা

তর্জনির টিপে

এই আরোহী ও অবরোহী সাধিতে বাম হস্তের অঙ্গুলীর সাহায্য কি প্রণালীতে লইলে সাধনা সহজ ও অল্লাসসাম্য হয় তাহা শিক্ষার্থীর জ্ঞাতার্থে নিয়ে প্রকাশিত হইল। কোন কোন ঘরওয়ানা মতে এই অমুলোম ও বিলোম সাধন দুই অঙ্গুলীর অর্থাৎ তর্জনি ও মধ্যমাঙ্গুলীর সাহায্যে সাধিতে দেখা যায়।

উক্ত মতাবলম্বীগণ মুদারার “সা” পদ্যায় তর্জনির টিপ ও “রা” পদ্যায় মধ্যমাঙ্গুলীর টিপ রাখিয়া ক্রমান্বয়ে রা, গা, মা, পা, ধা, না, সা পর্য্যন্ত স্বরসমূহ মধ্যমাঙ্গুলীর চাপেই বাজাইয়া থাকেন। এবং অবরোহণ বা বিলোম সাধিতে “না” হইতে “সা” পর্য্যন্ত সকল পদ্যান্তুলিই তর্জনির সাহায্যে বাজাইয়া থাকেন। স্বর্গীয় ওস্তাদ এনায়েৎ হুসেন খা সাহেবের সেতার-বাদন পদ্ধতি অনুযায়ী অমুলোম ও বিলোম সাধন প্রায় এক অঙ্গুলীর অর্থাৎ তর্জনির সাহায্যেই হইবে। তাহার মতে আরোহণে—সা হইতে না পর্য্যন্ত সকল পদ্যাই তর্জনির টিপে এবং শুধু তারার “সা” পদ্যায় মধ্যমাঙ্গুলীর টিপ পড়িবে। অবরোহণে—“না” হইতে “না” পর্য্যন্ত সকল পদ্যান্তুলিই তর্জনির চাপে বাজিবে।

মধ্যমাঙ্গুলীর ব্যবহার যে কোন আরোহণাংশের শেষ পদ্যায় ও অবরোহণাংশের প্রথম পদ্যায় হইবে। মধ্যমাঙ্গুলীকে সর্বদাই কুস্তন, মীড়, গমক ইত্যাদি অলঙ্কার সম্পাদনে সাহায্য করিতে মুক্ত ও প্রস্তুত রাখিতে হইবে।

অঙ্গুলীর টিপের সাক্ষেতিক চিহ্ন

তর্জনির টিপ = (১) মধ্যমাঙ্গুলীর টিপ = (২) বুঝিবে।

(ক) সা রা গা মা রা গা মা পা গা মা পা ধা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা
(১) (২) (১) (২) (১) (২)

মা পা ধা না পা ধা না সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা
(১) (২) (১) (২)

(খ) সা রা গা রা গা মা গা মা পা মা পা ধা
ডা রা ডা ডা রা ডা ডা রা ডা ডা রা ডা

(১) (২) (১) (২) (১) (২) (১) (২)

পা ধা না ধা না সী
ডা রা ডা ডা রা ডা

(১) (২) (১) (২)

(গ) সা গা রা মা গা পা মা ধা পা না ধা সী
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা

(১) (২) (১) (২) (১) (২) (১) (২) (১) (২) (১) (২)

সা রা গা মা পা ধা পা মা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা

(১) (২) (১)

সা রা গা মা পা ধা না ধা পা মা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা

(১) (২) (১)

সা রা গা মা পা ধা না সী না ধা পা মা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা

(১) (২) (১)

(ঘ)

সা
ডা
[
(১)

সা রা সা
ডা রা ডা
(১) (২) (১)

সা রা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা
[[]
(১) (২) (১)

সা রা গা মা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা
[[]
(১) (২) (১)

সা রা গা মা পা মা গা রা সা
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা
[[]
(১) (২) (১)

(ঙ)

সী
ডা
(২)

সী না সী
ডা রা ডা
(২) (১) (২)

সী না ধা না সী
ডা রা ডা রা ডা
(২) (১) (২)

সী না ধা পা ধা না সী
ডা রা ডা রা ডা রা ডা
(২) (১) (২)

সী না ধা পা মা পা ধা না সী
ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা
[[]
(২) (১) (২)

সাঁ না ধা পা মা গা মা পা ধা না সাঁ
 ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা
 (২) (১) (২)

সাঁ না ধা পা মা গা রা গা মা পা ধা না সাঁ
 ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা
 (২) (১) (২)

সাঁ না ধা পা মা গা রা সা রা গা মা পা ধা না সাঁ
 ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা রা ডা ডা ডা
 (২) (১) (২)

২য় পাঠ—ডা, ডেরে, বোল দ্বারা ১৬ মাত্রা সাধন
 প্রণালী। (ডা একমাত্রা ডেরেও একমাত্রা)

আরোহী

(২) সা ররা গা মা | পা ধধা না সাঁ
 ডা ডেরে ডা রা ডা ডেরে ডা রা

অবরোহী

না ধধা পা মা | গা ররা সা না
 ডা ডেরে ডা রা ডা ডেরে ডা রা

৩য় পাঠ—ডিরি বা ডেরে বোল দ্বারা ১৬ মাত্রা
 সাধন প্রণালী।

আরোহী

(৩) সসা ররা গগা মমা | পপা ধধা ননা সসাঁ
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

অবরোহী

ননা ধধা পপা মমা | গগা ররা সসা ননা
 ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে ডেরে

উপরোক্ত তিনটি পাঠ—উদারা, মদারা ও তারা এই
 তিন গ্রামেই সাধিতে হইবে। প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে
 মদারা গ্রামের ষড়জাদি সপ্তক সহজসাধ্য হয় বলিয়া
 প্রারম্ভেই মদারা গ্রামের সাধন পদ্ধতি বর্ণিত হইল।
 উদারার সপ্তক পিতলের জুরীর তার ও নারকী তার
 এই দুইটি তায়েই বাজাইতে হয় বলিয়া অপেক্ষাকৃত কঠিন।
 তারা গ্রামের সকল স্বর বাজাইতে হইলে ঐ গ্রামের
 “গাঁ” অর্থাৎ শেষ পদা হইতে “মীড়”* টানিয়া সকল
 স্বর প্রকাশ করিতে হয়। অতএব তারা গ্রামের সাধনা
 আরও কঠিন। ইহা স্বরবোধ ও সহজ মীড় সাধনায়
 অগ্রসর না হওয়া পর্য্যন্ত অভ্যাস করা উচিত নহে।

—ক্রমশঃ

* মীড়—সেতারের পদীর উপর তারটীতে টিপ রাখিয়া
 টানিয়া পরবর্তী স্বর সকল সংসাধিত করাকেই মীড় বলে।

ভ্রম সংশোধন

১৩৪৫ সালের চৈত্র সংখ্যায় ৫৪৮ পৃষ্ঠায় দ্বিতীয় স্তম্ভের ১২শ পংক্তিতে ‘মোট ১০২’ স্থলে ‘মোট ১২০’ হইবে।
 ১৪শ পংক্তিতে ‘প্রায় ৮০টি’ স্থলে ‘প্রায় ৬০টি’ হইবে, ৫৫০ পৃষ্ঠার দ্বিতীয় স্তম্ভের ১০ম পংক্তিতে ‘বাৎসল্য বাৎসল্য রসে
 বাল্য ভাবে’র স্থলে ‘বাৎসল্য বা বৎসল রসে পাল্য ভাবে’ হইবে।

১৩৪৬ সালের জ্যৈষ্ঠ সংখ্যায় ১৫১ পৃষ্ঠায় কীর্তন নামীয় প্রবন্ধটি কীর্তন না হইয়া ত্রীখোল বাদ্য হইবে,
 উক্ত পৃষ্ঠার দ্বিতীয় স্তম্ভের ১১শ পংক্তিতে ‘স্মরণ করিয়াও’ স্থলে ‘স্মরণ করিয়াই’ হইবে, ১৫২ পৃষ্ঠার প্রথম স্তম্ভের
 ৭ম পংক্তিতে ‘আবাদিত হইয়াও’র স্থলে ‘আবাদিত হইয়া এবং’ হইবে। দ্বিতীয় স্তম্ভের ৪র্থ পংক্তিতে ‘নি’
 ‘তিং’-এর পরিবর্তে ‘নি’ ‘তিং’ হইবে কিন্তু নি ও তিৎ প্রতিপাদনের বিশেষ প্রয়োজন নাই।

সেতার ও স্বরোদের গৎ

সিদ্ধ-ভৈরবী—ত্রিতাল (ঋতলয়)

সিদ্ধ-ভৈরবীতে দুই ঋষভ এবং দুই ধৈবত ব্যবহৃত হয়।

অত্যাশ্রয় স্বর ভৈরবীর ত্রায়। সিদ্ধ এবং ভৈরবীর সংমিশ্রণে এই রাগের সৃষ্টি হইয়াছে।

রচনা—প্রোঃ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব

স্বরলিপি—শ্রীনীহারবিন্দু চৌধুরী

II সা ^০জ্ঞজ্ঞা ^১জ্ঞজ্ঞা সা -^১গ্গা-^১প্গা গ্গা ⁺ঝা সা -^১গ্গা ^৩সা জ্ঞজ্ঞা রা জ্ঞা I
ডা ডিরি ডা০ রা ০ ডা ০ ব্ ডা ডা রা ০ ডিরি ডা ডিরি ডা রা

সা ^০দদা পা দা ^১মপা জ্ঞা -^১মা ⁺গ্গা স'গা-^১মগা দা ^৩-পা মা জ্ঞমা -পমা I
ডা ডিরি ডা রা ডা০ ডা ব্ ডা ডা০ রা ০ ০০ ডাব্ ০ ডা ডা০ ০০

^০জ্ঞজ্ঞা সা -^১জ্ঞজ্ঞা ^১সা গ্গা-দা গ্গা ⁺সা-ঝা সঝা-জ্ঞা ^৩সঝা-জ্ঞা জ্ঞজ্ঞা সা II
ডা০ রা ০ ডা০ রা ডা ব্ ডা ডা ০ ডা০ ০ ডা০ ০ ডা০ রা

তোড়া

১। ^০জ্ঞজ্ঞা সা ^১গ্গা-প্গা ^১মা -^১দা গ্গা ⁺সা ঝাঝা জ্ঞজ্ঞা মমা ^৩জ্ঞজ্ঞা ঝা -^১সা I
ডা০ রা ডা০ ০ ব্ ডা ০ ডা রা ডা ডিরি ডিরি ডিরি ডা০ ব্ ডা ব্ ডা

^০সা দদা পা মা ^১-^১মপা-দা পদপা ⁺জ্ঞজ্ঞা-সা ঝা-গ্গা ^৩সঝা-জ্ঞা রা জ্ঞা II
ডা ডিরি ডা ডা ০ ডা০ ব্ ডা০০ ডা০ ০ ডা ০ ডা০ ০ ডা রা

২। ⁺সা -^৩খা সখা -জা | সা -জা জখা সা I
ডা ০ ডা ০ ডা ০ ডা ০ রা

৩। ⁺সখা -জা রা -^৩া | সা -জা খা সা I
ডা ০ ০ রা ০ ডা ০ ডা রা

৪। ^০রা -জা রা জা | ^১রজা -মা জা মা | ⁺খা -^৩গা সখা -জা | মা জজা খা সা I
ডা ০ ডা ০ ডা ০ ডা রা ডা ০ ডা ০ ডা ডিরি ডা রা

৫। ^০সখা -জমা পা মা | ^১-^৩জমা -পা মা | ⁺জখা -সা খা -^৩গা | ^৩সখা -জা রা জা I
ডা ০ ০০ ডা রা ০ ডা ০ বু ডা ডা ০ ০ ডা ০ ডা ০ ডা রা

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)

তেওড়া

<p>৫৭৩। ⁺ধেং ^১তা ^২থুন ^৩গদিস্তা ^৪কেনে ^৫নাগ্ ^৬যেনে</p> <p>যেনে ^১কতা ^২কতা ^৩কত্রে ^৪কেটে ^৫তাগ</p> <p>তেরেকেটে ⁺ধা</p> <p>৫৭৪। ⁺মড়ান ^১ধাগে ^২তেটে ^৩ষেগে ^৪নাগ ^৫দেনে</p> <p>যেনে ^১ধাত্রে ^২কেটে ^৩তাগ ^৪দেং ^৫দেং ^৬তা</p> <p>আতা ^১কতা ^২ধা</p>	<p>৫৭৫। ⁺ধাত্রে ^১কেটে ^২তাগ ^৩দেং ^৪ধাত্রে ^৫কেটে ^৬তাগ</p> <p>দেস্তা ^১কেটে ^২তাগ ^৩কং ^৪ত্রেকেটে ^৫তাগ</p> <p>দেং ^১ধা ^২যেনে ^৩গদি ^৪যেনে ^৫ধা</p> <p>৫৭৬। ⁺ধেটে ^১তেটে ^২যেনে ^৩কং ^৪ত্রেকেটে ^৫তাগ</p> <p>ধেরেকেটে ^১কং ^২গ্রেদেস্তা ^৩আনে ^৪কং ^৫কং</p> <p>ধেথেকেটে ⁺ধা</p>
--	---

<p>৫৭৭। ধাগে তেটে কদে ধাগে দেং দেস্তা কতা</p> <p>৫৭৮। গদি ঘেনে তাগে তেটে ধাজে কেটে</p>	<p>৫৭৯। ধাগেনে ঘেনে নানা তাগ ঘড়াআন্ তা</p> <p>৫৮০। ধাড়াণ ত্রেকেটে দেং ধা</p> <p>৫৮১। ধেটেং ধা থুন্ তেটে ধা গেয়া কং</p> <p>৫৮২। ধেরেকেটে কেটেতাগ কড়ান্ দিঘে নেতা</p> <p>৫৮৩। কড়ান ধা</p>
--	--

ভ্রম-সংশোধন

গত বৈশাখের প্রবন্ধে ধামারের দৌহাতে মাত্রাগুলি ভুল ছাপা হইয়াছে, নিম্নে পুনরায় দিলাম।

ধামার দৌহা

তুষো কর্ম কর সব কুছ কর্মধর মিলাওয়ে অওর তোমরা যো ছুং অওর সব কুছ
স্থমে ডার তব এই হাক

পড়ালের ২য় লাইনে ‘ধা’ উপর মাত্রা পড়িবে, যথা :—ধা আনে

জ্যৈষ্ঠ মাসেরও মুদক-বাদন প্রবন্ধে ভ্রম-সংশোধন করিয়া পড়িবেন।

৫৫৮নং বোলের ২য় লাইনে—‘ঘেনে’ উপর + চিহ্নের পরিবর্তে “২” চিহ্ন হইবে
“দীহিতা” উপর সোম “+” চিহ্ন হইবে।

৫৬০ নং বোলের ২য় লাইনে “তাধা” স্থানে “তাগ” হইবে।

৫৬২ নং বোলে ১ম লাইনে “তাকেটে” উপর “১” প্রথম তাল বসিবে,

২য় লাইনে “কদে” উপর “+” সোম চিহ্নের পরিবর্তে “২” বসিবে,

৩য় লাইনে “তাগ” অর্ধমাত্রার “+” চিহ্ন বসিবে। “ধানে” উপর “১” বসিবে।

৪র্থ লাইনে “ত্রেকেটে” উপর কোন তাল নাই ২ লেখা ভুল আছে।

৫ম লাইনে “ধাকতা” “ধা”এর উপর “২” বসিবে।

৫৬৩ নং বোলে প্রথম লাইনে “ধন” স্থানে “থুন্” হইবে।

৬ষ্ঠ লাইনটি নিম্নে পুনরায় দেওয়া হইল—

“কেটেতাগ না তাতা দেং দেং থুন্ থুন্”

আলাপ

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

কল্যাণ

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

৯। না-সা ধনা-ধা ধরা রা-না না সা-না সা
তা ০ নে ০ ০ ০ তে ০ নে ০ নে হ ম নে

নঃ সঃ ধনা ধা নঃ সঃ সা না সা না ধনা-ধা-না পা
খ ০ ০০ ০ ০ ০ নে তে নে নে না ০ ০ ০ ০ ০

পা-না-না পা-না ধনা নসা সা সা-না সা-না গা-না
নে ০ ০ তা ০ নে ০০ তুম নে খ ০ খ ০ ০ ০

রা-না পা-না গা পা পা-না-কপা-ক্কা-ধনা ধা-না পা-না
নে ০ তে ০ নে নে হুম ০ ০০ ০ ০০ খ ০ নে ০

কপা ক্কা-ধা পা পধা পা কপা, গা পপা, গরা গা গা,
তা ০ ০ ০ নে তে ০ নে নে ০, না ০০ না ০ ০ নে

গপগা গা গপা কপা কপা গা-রা রা গরা গঃ রঃ সা-না
তুম ০ নে খ ০ ০০ ০০ নে ০ নে খ ০ ০ ০ নে ০

আস্বাদ্যীর আলাপ সমাপ্ত

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাভূতি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

সংক্ষেপে সঙ্গীতের উৎপত্তি বিষয়

শাস্ত্রে কথিত আছে, সঙ্গীত অতি প্রাচীনতম বিদ্যা। এই বিদ্যা দেবলোক হইতে দেবাদিদেব মহাদেব কর্তৃক সৃষ্ট হইয়াছে। তৎপরে তিনি ভরত, নারদ, রত্না, ছহ ও তুষ্ক এই পাঁচজন শিষ্যকে শিক্ষাদান ও তাঁহাদের মধ্যে বিস্তার করিয়াছিলেন। সঙ্গীত-শাস্ত্র অতি বিশাল ও হ্রস্ব। শাস্ত্রোল্লিখিত উক্তি অনুসারে দেখা যায় যে, স্বয়ং দেবাদিদেব মহাদেবও সঙ্গীত শাস্ত্রের পরিসমাপ্তি করিতে পারেন নাই। এই সঙ্গীত বিদ্যা ভরত মুনী কর্তৃক প্রচারিত হইয়া মর্ত্যলোকে মনুষ্য-জাতির মধ্যে প্রবর্তিত হইয়াছে। তাই আজ পৃথিবীর সর্বত্র সঙ্গীত-শিক্ষার শক্তিপ্রবাহ উজ্জ্বল রূপে প্রবাহিত হইতেছে। দেবপূজায় ও দেবতুষ্টি সাধনায় সঙ্গীতের গ্রায অগ্রতম দ্বিতীয় বস্তু আর কিছু নাই। পুরাকালে দেবলোকে দেবর্ষি নারদ বীণাযন্ত্র সহযোগে বিশ্ববিধাতার নামগুণ গানে সর্বক্ষণ বিভোর হইয়া থাকিতেন। তখন মুনিঋষিগণ সঙ্গীতের দ্বারাই দেবার্চনা প্রভৃতির অনুষ্ঠান করিয়া পরম করুণাময় শ্রীভগবানের প্রীত্যর্থে আত্ম-নিবেদন করিতেন। সুতরাং দেখা যায় সঙ্গীত অতি প্রাচীন কাল হইতেই চলিয়া আসিতেছে। তৎকালে ঋষিগণ নিজ নিজ ভাবে ও ভাষায় বেদ-গান রচনা করিয়া বেদের সৌষ্ঠব বৃদ্ধি করিতেন।

যোগশাস্ত্রেও উল্লিখিত আছে যে, সৃষ্টিকালে সর্ব-প্রথম “ধ্বনির” সৃষ্টি হয়; এই ধ্বনি বায়ুর সূক্ষ্ম পদার্থে ঘাত-প্রতিঘাত পাইয়া “নাদ”-এ পরিবর্তিত হয়। এই নাদের সূক্ষ্মরূপ শব্দ হইতেই “স্বর” ও “ধ্বনির” উৎপত্তি।

সঙ্গীত শাস্ত্রে আরও উল্লেখ দেখা যায় যে, সঙ্গীতের মূল ভিত্তিস্বরূপ নাদ মূলধারস্থিতা নাদরূপ। কুল-কুণ্ডলিনী শক্তিকে যোগদ্বারা সহস্রারস্থিত বিন্দুস্বরূপ চিৎশক্তির সহিত সংযোগ করিতে পারিলে সিদ্ধিলাভে সম্ভবপর হইয়া থাকে। এই কুলকুণ্ডলিনীই বাগ্‌দেবী; বাগ্‌ উৎপত্তির সময় প্রথম ইচ্ছাশক্তির উদ্ভব হইয়া রজঃগুণে অনুবিন্দু হইলে “ধ্বনি” নামে অভিহিত হয়। সেই ধ্বনি আবার তমগুণে অনুবিন্দু হইলে “নাদ”রূপে পরিণত হয়। অদশেষে এই ধ্বনি ও নাদ হইতে দম্ভ, ওষ্ঠ, কণ্ঠ, তালু ও জিহ্বা প্রভৃতির সাহায্যে বহুবিধ বর্ণময় বাক্য পরিণত হইয়া থাকে।

বেদ, গন্ধর্ব্ব, সঙ্গীত ও অগ্ন্যগ্ন শাস্ত্র-বিদ্যা সকল স্বর-শাস্ত্র হইতেই উৎপন্ন হইয়াছে। ত্রিলোক স্বরেই প্রতিষ্ঠিত। এই স্বর-শাস্ত্র হইতেই আত্মার স্বরূপ পরিজ্ঞাত হওয়া যায়। স্বর-শাস্ত্র অতি গূঢ় হইতেও গূঢ়তর এবং সূক্ষ্ম হইতেও সূক্ষ্মতর। এই স্বর দ্বারাই খণ্ড-পিণ্ডাদি অখিল ব্রহ্মাণ্ডের উৎপত্তি। সৃষ্টি-সংহারকারী মহেশ্বরই সাক্ষাৎ স্বর-স্বরূপ। স্বর-জ্ঞানের অপেক্ষা গুপ্ত ও শ্রেষ্ঠ ধন কুত্ৰাপি দৃষ্টিগোচর হয় না। স্বর-বিজ্ঞান-প্রসাদে জগতের যাবতীয় সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম পদার্থের গূঢ় রহস্য বিজ্ঞান সহযোগে প্রকাশ পাইয়া থাকে। এই স্বর-বিজ্ঞান পর্যালোচনা করা ব্যতীত ধ্বনি ও নাদ সম্বন্ধে বিশেষ জ্ঞান উপলব্ধি করা যায় না। কি পুরাণ, কি স্মৃতি, কি বেদান্ত, সকল শাস্ত্রই স্বর-বিজ্ঞান হইতে সমুৎপন্ন; এবং স্বর-বিজ্ঞান হইতে স্বরোদয়ের উদ্ভব। যাবতীয় শাস্ত্র অপেক্ষা এই স্বরোদয় শাস্ত্রই শ্রেষ্ঠ।

গৃহাদি আলোকিত করিতে যেমন দীপশিখার আবশ্যক হয়, আত্মপ্রকাশার্থে স্বরোদয় শাস্ত্রও তদ্রূপ প্রয়োজনীয়।

এক্ষণে শাস্ত্র পুরাণাদির পৌরাণিক ইতিবৃত্ত লইয়া লেখার আয়তন না বাড়াইয়া যাহাতে প্রথম শিক্ষার্থীরা শিক্ষাপযোগী সঙ্গীত সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ জ্ঞান উপলব্ধি করিতে পারেন, সেই বিষয় পর্যালোচনা করাই আমার মূখ্য উদ্দেশ্য।

সঙ্গীত

শাস্ত্রে সঙ্গীত বলিতে বুঝায় গীত, বাছ ও নৃত্য। সঙ্গীতের এই ত্রিবিধ বিষয়ের মধ্যে এক্ষণে আমার আলোচ্য বিষয় হইতেছে “গীত” ও “বাদ্য”। এই গীত ও বাদ্য দুইভাগে বিভক্ত, যেমন :—বর্ণাত্মক এবং স্বরাত্মক। এতদ্ব্যতিরিক্ত সংযোগ ব্যতীত ফল স্থির হয় না। পুস্তক পাঠ দ্বারা সঙ্গীতের যে জ্ঞান জন্মে তাহাকে “বর্ণাত্মক জ্ঞান” বলা হয় এবং যন্ত্রের সহিত স্বরযোগে সাধনা করিয়া যে জ্ঞান লাভ করা যায় তাহাকে “স্বরাত্মক জ্ঞান” বলা হয়। সঙ্গীত শাস্ত্রে এই দুইটি বিভাগের আবার দুইটি পৃথক পৃথক নাম দেওয়া হইয়াছে। প্রথমটির নাম ত্রিপপত্তিক এবং দ্বিতীয়টির নাম ত্রিস্বাসিদ্ধ। এই উভয়বিধ বিষয়ের ব্যুৎপত্তি না জন্মাইলে সঙ্গীত শাস্ত্রে পারদর্শিতা লাভ করা যায় না।

ভারতীয় সঙ্গীতে সোমেশ্বর, ভরত, কল্লিনাথ ও হরমুখ এই চারিটি মতের প্রচলন আছে। ভারতের নানাস্থানে অতি প্রাচীনকাল হইতেই সঙ্গীতসুখীমণ্ডলির ভিন্ন ভিন্ন রুচির বিধি-নিয়মাত্মক ভিন্ন ভিন্ন প্রকার মত চলিয়া আসিতেছে। সঙ্গীত-শাস্ত্রে বিভিন্ন প্রকার মতবাদ থাকি সত্ত্বেও আমাদের এই বাঙ্গালা দেশের জন্য একটি মাত্র মত ও পথ বিচার ও গবেষণাদির দ্বারা স্থির করিয়া লওয়াই বাঞ্ছনীয়। যে কোনও বিদ্যাহুষ্ঠান ইউকেনা কেন, নানা মতে এ পথে বিচরণ করিলে সে বিদ্যা সাফল্য

লাভ করা যায় না, ইহা অতীব নিশ্চয় সিদ্ধান্ত। বাঙ্গালার সঙ্গীত, বাঙ্গালার দেশবাসীর দ্বারা যদি একটি মাত্র মত ও পথ অনুসরণপূর্বক অতি প্রাচীনকাল হইতেই চলিয়া আসিতে সক্ষম হইত তাহা হইলে বাঙ্গালার সঙ্গীত-ভাব আজ এই বিভিন্ন আকারে বিচ্ছিন্ন না হইয়া দৃঢ় হইতে দৃঢ়তর অবস্থায় অবস্থানপূর্বক সগৌরবে ভারতীয় সঙ্গীতের শীর্ষস্থান অধিকার করিয়া থাকিতে সমর্থ হইত।

ভাষাব দিক হইতে সঙ্গীতকে বুঝিতে হইলে দেখা যায় ভারতবর্ষে যদিও নানা ভাষার সঙ্গীতের প্রচলন আছে তন্মধ্যে আমাদের বাংলা দেশে বাঙ্গালা ও হিন্দুস্থানী সঙ্গীতেরই ব্যবহার অধিক। হিন্দী সঙ্গীতে যেমন ধ্রুপদ, খাল, টপ্পা, ঠুম্রী প্রভৃতির গান অধিক ব্যবহার হইয়া থাকে, বাঙ্গালা সঙ্গীতেও তপ কীর্তন, বাউল, রামপ্রসাদী ও আধুনিক ভাবপ্রবণ গানই ব্যবহার হয়।

ধ্বনি ও নাদ বৃত্তান্ত

কোন বস্তু বিষয়ের সহিত আঘাতজনিত যে শব্দ উৎপন্ন হইয়া থাকে তাহাকে “ধ্বনিতাত্ত্বিক নাদ” বলা হয়। অর্থাৎ কোন একটি বস্তু আর একটি বস্তুর দ্বারা আহত হইলে, সেই আহত বস্তুর পরমাণু সমষ্টি হইতে এক প্রকার কম্পন উৎপন্ন হয়, সেই কম্পন বায়ু হইতে শব্দের অনুভূতি হইলে অর্থাৎ সেই সমুখিত শব্দের রেশ বা শব্দের টান বায়ুযোগে স্নায়ুমণ্ডলীতে নীত হইয়া শ্রবণ দ্বারা প্রত্যক্ষ হইলে যাহা বুঝা যায় তাহাই ধ্বনি বা নাদ বলিয়া অভিহিত হয়। প্রকৃতির গূঢ় তত্ত্ব আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, বিশ্ব-মণ্ডলের প্রত্যেক পরমাণুর সকল প্রকার গতি হইতেই “ধ্বনি” উৎপাদন হইয়া থাকে। এই ধ্বনির অনুরণন বা কম্পনোৎপাদন সময়ের প্রথম অবস্থা হইতে সমাপ্তি কাল অবধি নানাপ্রকার ধ্বনিত হইয়া থাকে। উৎপত্তি সময়ের কম্পন অতি বৃহত্তম অবস্থা হইতে ক্রমান্বয়ে সমাপ্তি কালে

অতি ক্ষুদ্র অবস্থায় পরিণত হইয়া পরিশেষে বায়ুর সহিত লয় প্রাপ্ত হয় এবং স্থিরত্ব লাভ করিয়া শ্রুতিগোচর হয় না। কম্পন বা অমুরণনের ইহাই রীতি।

ধ্বনি সাধারণতঃ তিন ভাগে বিভক্ত; যথা:—(১) কম্পনের সংখ্যাভেদ, (২) ধ্বনি-উৎপাদক বস্তুর পরিমাণভেদ, (৩) ধ্বনি-উৎপাদক বস্তুর গুণভেদ। দৃষ্টান্ত স্বরূপ বৃত্তিতে হইলে প্রথম অবস্থার ভেদ যেমন:—একটি ঘণ্টায় আস্তে অথবা জোরে আঘাত করিলে ধ্বনির পার্থক্য নিরূপণ হইয়া থাকে। দ্বিতীয় অবস্থার ভেদ যেমন:—ঘণ্টাটি কাংসা, লৌহ ও পিত্তল নির্মিত হইলে ধ্বনির বিভিন্নতা প্রকাশ পাইয়া থাকে। তৃতীয় অবস্থার ভেদ যেমন:—ঘণ্টাটি মোটা, পাতলা, ছোট অথবা যদি বড় হয় তাহা হইলেও ধ্বনির বহু পরিবর্তন লক্ষিত হইয়া থাকে। ধ্বনি সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক তথ্য আরও অধিক বিশ্লেষণ করা যায়, কিন্তু প্রবন্ধ দীর্ঘ হওয়ার আশঙ্কায় এ বিষয় নিরন্তর হইয়া এক্ষণে নাদ সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ বিশ্লেষণ করিব। সঙ্গীত শাস্ত্র আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, নাদই সঙ্গীতের প্রাণ অর্থাৎ নাদ হইতেই সঙ্গীতের উৎপত্তি। এই

নাদ অনন্ত ও অসীম, আবার এই নাদের উৎপত্তি আকাশ হইতেই। শাস্ত্রে নাদকে দুই ভাগে বিভক্ত করা হইয়াছে।

প্রথমটির নাম আহত এবং দ্বিতীয়টির নাম অনাহত। মনুষ্য-কণ্ঠ ও তালু প্রভৃতির অভিঘাত-জনিত যে “বর্ণাত্মক শব্দ” উৎপন্ন হয় তাহাকে আহত নাদ বলে। এবং বস্ত-সংঘর্ষণ হেতু যে “ধ্বজাত্মক শব্দ” উৎপন্ন হইয়া থাকে তাহাই অনাহত নাদ বলিয়া বিদিত আছে। এই আহত এবং অনাহত নাদ আবার দুই ভাগে বিভক্ত। যথা:—প্রথমটি “সঙ্গীতের অনুরূপ সুমধুর ধ্বনি” এবং দ্বিতীয়টি “সঙ্গীতের বিপরীত রূপ কর্কশ ধ্বনি”। নির্দিষ্ট সময় মধ্যে সমবাবধানিক কম্পনজনিত যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই সুমধুর সঙ্গীত ধ্বনি। এবং নির্দিষ্ট সময় মধ্যে অসমবাবধানিক কম্পনজনিত যে ধ্বনি উৎপন্ন হইয়া থাকে তাহাই সঙ্গীতের বিপরীত উৎকট, কর্কশ ধ্বনি। এই ধ্বনির অমুরণন বা কম্পন (অর্থাৎ Vibration of sound) সম্বন্ধে আরও সুস্বাভাস্বরূপে বৃত্তিতে হইলে শব্দ-নিরূপক যন্ত্রের সাহায্য ব্যতীত প্রকৃত বিষয় উপলব্ধি করা অসম্ভব।

সপ্ত সুরের সংক্ষিপ্ত পরিচয়

সপ্ত সুর	সপ্ত পশুর শব্দ হইতে উদ্ভূত।	সপ্ত দেবদেবীর অধিকৃত।	সপ্ত সুরের বর্ণ।	সপ্ত সুরের উচ্চারণ স্থান।	সপ্ত সুরের উৎপত্তি স্থান।
১। ষড়্জ=	গর্দভের স্বর হইতে	... অগ্নি	... রক্তবর্ণ	... দন্ত ও কণ্ঠ	... আত্মা
২। ঋষভ=	ভেকের শব্দ হইতে	... ব্রহ্মা	... পাটল বর্ণ	... মূর্ধ ও তালু	... মস্তক
৩। গান্ধার=	ছাগের ডাক হইতে	... সরস্বতী	... পিঙ্গলবর্ণ	... কণ্ঠ ও কণ্ঠ	... হস্তদ্বয়
৪। মধ্যম=	ময়ূরের শব্দ হইতে	... মহাদেব	... নীলবর্ণ	... ওষ্ঠনাসিকা ও কণ্ঠ	... বক্ষঃস্থল
৫। পঞ্চম=	কোকিলের ডাক হইতে	... লক্ষ্মী	... ক্রম্ববর্ণ	... ওষ্ঠ ও কণ্ঠ	... কণ্ঠ
৬। দৈবত=	ঘোটকের শব্দ হইতে	... গণেশ	... শুভ্রবর্ণ	... দন্ত ও কণ্ঠ	... কটি
৭। নিষাদ=	হস্তীর শব্দ হইতে	... সূর্য্য	... রক্তবর্ণ	... দন্ত, নাসিকা ও তালু	... পদদ্বয়

ক্রমশঃ

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

দেশে উচ্চ সঙ্গীতের আদর্শ ক্রমশঃ নামিয়া আসিয়াছে, একথা পূর্বে প্রবন্ধে লিখিয়াছি। কিন্তু উচ্চ সঙ্গীত শিক্ষার আকাঙ্ক্ষা ক্রমেই ব্যাপক হইয়া উঠিয়াছে। শিক্ষিত সমাজে সঙ্গীতের রস প্রবেশ করায় উচ্চ সঙ্গীত শিক্ষার উন্নাদনা প্রবল হওয়া খুবই স্বাভাবিক। আগি পূর্বে ইহাও লিখিয়াছি যে, শিক্ষিত সনাজের মাজ্জিত রুচি পরিভূপ্ত করিতে গিয়া গায়কদের মূঢ়াদোষ, কণ্ঠের কক্কশতা ও নীরস স্বরপ্রয়োগ অনেক পরিমাণেই কমিয়া আগিয়াছে। তবে আমাদের কিসের অভাব? উচ্চ সঙ্গীতের আদর্শ আমরা পূর্কের স্তায় কেন দেখিতে পাই না। ইহার প্রধান কারণ এই যে, শিক্ষিত সম্প্রদায়ের মধ্যে সুরের স্বাভাবিক লালিত্য সম্বন্ধে একটা সাধারণ ধারণা থাকিলেও উচ্চ সঙ্গীতের চর্চা ইংরাজীশিক্ষিত সম্প্রদায়ে এখনও বিশেষভাবে প্রবেশ করে নাই। বিশ্ববিদ্যালয়ের শিক্ষায় মনের এই মাজ্জিত রুচির সৃষ্টি করে, তাহার ফলে সুরকণ্ঠে ও সুরস্বরে কবিতা গাওয়াকেই অনেকে সঙ্গীত বলিয়া মনে করেন ও তাদের মজ্জলিসে, বৈঠকখানায়, সামাজিক সম্মেলনে ঐরূপ আব্যগীতি যথার্থই উপভোগ্য হয়। থিয়েটার, সিনেমার উপযোগী সঙ্গীত শিক্ষিত বাঙ্গালী সমাজে যথেষ্ট আদৃত হইয়াছে, ইহাতে সঙ্গীতের উন্নতিও যে না হইয়াছে তাহা নয়, কিন্তু উচ্চসঙ্গীত শিক্ষায় ও উচ্চ সঙ্গীত শ্রবণে বিশ্ববিদ্যালয়ের কৃত্তী সম্ভানগণ এখনও সেরূপ অবসর প্রয়োগ করেন নাই বা সেদিকে মনোনিবেশের প্রয়োজনীয়তাও অনুভব করেন নাই।

পূর্বে রাজা-জমিদারগণ সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষকতা করিতেন—শিক্ষিত মধ্যবিত্তগণ সঙ্গীতের আসর হইতে দূরে থাকিতেন। অধুনা রাজা জমিদারদের পূর্ক অবস্থা ও পূর্ক রুচির যথেষ্ট পরিবর্তন হওয়ায় সঙ্গীতশিল্পীদের অন্ন গিয়াছে; অনেক গায়ক বংশ পৃষ্ঠপোষকতার অভাবে নষ্টও হইয়া গিয়াছে। এখন মধ্যবিত্ত শিক্ষিত সম্প্রদায় সঙ্গীতের কদর দিতে সুরু করিয়াছেন। কিন্তু শিক্ষাদানের উপযুক্ত ওস্তাদ হুলভ হইয়া উঠিয়াছে। ফলে নানা সঙ্গীত সম্মিলন ও নানা ওস্তাদের গহন জঞ্জলে শিক্ষিত ভদ্রলোকেরা অন্ধকারে পথ হাতড়াইতেছেন—সঙ্গীতের পথ এখনও খুঁজিয়া পান নাই।

নানা অযোগ্য ওস্তাদের গান শুনিয়া ইংরাজী শিক্ষিত অনেক কবি, লেখক ও সমালোচক অনেক সময় যে সব মতবাদ প্রচার করিয়াছেন, তাহাও প্রকৃত উচ্চ সঙ্গীত উদ্ধারের পথে যথেষ্ট বিঘ্ন উৎপাদন করিয়াছে। একটি প্রধান মতবাদ আজকাল ছড়ানো হইয়াছে যে, বর্তমানে রূপদের যুগ চলিয়া গিয়াছে, খেয়ালের যুগও গতপ্রায়, এখন রূপদ ও খেয়ালের ভাঙ্গা ভাঙ্গা অংশ জোড়াতালি দিয়া ঠুংরা, টপ্পা, কীর্তন, গজল ও সমুদয় গীতাজ মিলাইয়া কাব্যসঙ্গীত ও নাট্যসঙ্গীতই Modern Bengali Song রূপে প্রবর্তন করিতে হইবে এবং তাহাই যুগসঙ্গীত। গীতিকবিতা বা নাটকের জন্ত ঐরূপ সঙ্গীতকে আমরাও আদর করি, কিন্তু উচ্চ সঙ্গীতে রূপদ-খেয়ালের যুগ চলিয়া গিয়াছে, একথা আমরা আদৌ স্বীকার করি না। আর এই সকল মতবাদের ফলে যে

সকল প্রতিভাশালী সুরযোগ্য রূপদী এখন দেশে আছেন, যথা: সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় ও সঙ্গীত-বিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ইহারা কেহই রূপদের গুণপণা প্রদর্শনের উপযুক্ত আসর ও পৃষ্ঠপোষকতা শিক্ষিত সমাজে পান না। ফলে ইহাদের পূর্ববর্তী যে সকল রূপদী, যথা: যতুভট্ট, লক্ষ্মীনারায়ণজী, অঘোরবাবু, রাধিকা গোসাইজী রূপদ গাহিয়া দেশে যে সমাদর, সম্মান ও রসবোধ শ্রোতাদের কাছে পাইয়াছেন—উপযুক্ত শ্রোতার অভাবে গুণপণা সত্ত্বেও ইহারা রূপদ গাহিয়া তাহা পান না। কলিকাতাতেই বর্তমানে গোপেশ্বরবাবু ও গিরিজা-বাবু রূপদ শিক্ষার ছাত্র খুঁজিয়া আজকাল পান না। শিক্ষিত সমাজে এখনও রূপদ চলে নাই কিন্তু পূর্বে

বড়লোকদের আবহাওয়ায় তথাকথিত শিক্ষার আলোক-বজ্জিত সমব্দারেরা উচ্চ সঙ্গীতের যে রস হৃদয়ঙ্গম করিতে পারিতেন, বর্তমানে ইংরাজীশিক্ষালোকিত সমাজে সে রসবোধ এখনও জন্মে নাই। যখন ইংরাজীশিক্ষিত বিশ্ববিদ্যালয়ের উচ্চ উপাধিদারী সঙ্গীতসাধকগণ রূপদ ও উচ্চ সুরের খেয়াল ও রূপদের গঠনে গঠিত ঠুংরী শিখিতে আরম্ভ করিবেন তখনই উচ্চ সঙ্গীত সম্বন্ধে শিক্ষিত সম্প্রদায়ের ভ্রম বিদূরিত হইবে। তবে যুগসঙ্গীত ও রূপদ সম্বন্ধে যে সকল মতবাদ প্রচারিত হইয়াছে, তাহার বিশদ সমালোচনা আমরা বারাস্তরে করিব। রূপদ সম্বন্ধে আমরা কোনও ক্রমেই হতাশ হই নাই ও উচ্চ সঙ্গীতের পুনরুদ্ধারের সম্ভাবনা সত্যে পরিণত হইবেও, এ বিষয়ে আমাদের ধারণাও অতি সূদূর।

সংবাদ

দিনেন্দ্র স্মৃতিসভা

গত ২২শে জুলাই ও ৬ই আগষ্ট ১০ নং ব্রিটিশ ইণ্ডিয়ান স্ট্রীটে স্বর্গীয় দিনেন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয়ের মৃত্যুবার্ষিকী উপলক্ষে একটি সঙ্গীতাবিবেশনের আয়োজন হইয়াছিল। এই অধিবেশনে মাননীয় নাটোরাধিপতি শ্রীযুক্ত যোগীন্দ্রনাথ রায় বাহাদুর সভাপতির আসন গ্রহণ করিয়াছিলেন। প্রথম দিবস তরুণ কৌর্টনকলাভিজ্ঞ শ্রীযুক্ত বিজয় মল্লিক তাঁহার সম্প্রদায় সহ পালা-কৌর্টন করেন এবং সভাস্থ কয়েকজন ভক্তমহোদয় স্বর্গীয় দিনেন্দ্রনাথের জীবনী সম্বন্ধে বক্তৃতা করিবার পর প্রথম দিবসের অনুষ্ঠান ভঙ্গ হয়। দ্বিতীয় দিবসে সঙ্গীতবিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের ছাত্র-ছাত্রীবৃন্দ উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী গান করেন এবং দিনেন্দ্রনাথের কতিপয় ছাত্রী রবীন্দ্রনাথ ও দিনেন্দ্রনাথ

রচিত কয়েকটি গান গাহিয়া দিনেন্দ্রনাথের প্রতি শ্রদ্ধাঘা প্রদান করেন। অতঃপর নাট্যবিশারদ শ্রীযুক্ত বিনয় সরকার এম-এ মহোদয় দিনেন্দ্রনাথের রচিত “দিনেন্দ্র রচনাবলী” পুস্তক সম্বন্ধে একটি নাতিদীর্ঘ প্রবন্ধ পাঠ করেন। প্রবন্ধটি সমরোপযোগী হওয়ায় খুবই হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। এই অনুষ্ঠানে কলিকাতার বিশিষ্ট ভক্তমহোদয় ও মহিলাগণ যোগদান করিয়াছিলেন। রাজি ২ ঘটিকায় অনুষ্ঠানের সমাপ্তি হয়।

শ্রীযুক্ত শান্তিদেব ঘোষ

শান্তিনিকেতন সঙ্গীত ভবনের অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত শান্তিদেব ঘোষ তিন মাস পূর্বে জাভা দেশীয় নৃত্য ও সঙ্গীত অনুশীলনের জন্য জাভা গিয়াছেন এবং সেখানে আরও তিন

মাস অবস্থান করিবেন। শ্রীযুক্ত ঘোষ এতদিন জাভার স্কলতানের রাজদরবারের শ্রেষ্ঠ নটনটীদের নিকট জাভার পুরুষ-নৃত্য শিক্ষালাভ করেন এবং সম্প্রতি তিনি বলীদ্বীপে গিয়া Balinese folk dance চর্চা করিতেছেন। কিছু দিন পূর্বে জাভায় বিশ্ব নারী সম্মিলনী হইয়া গিয়াছে তাহাতে শাস্তি-দেব রবীন্দ্র-সঙ্গীত গাহিবার জন্ত আমন্ত্রিত হন। তাঁহার সঙ্গীত শ্রবণে জাভাবাসীদের মধ্যে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রতি উৎসাহ ও আগ্রহ দেখা দিয়াছে। ভারতীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে শাস্তি দেবের প্রবন্ধাবলী ডাচ ভাষায় অনূদিত হইয়া বহু সাময়িক ও দৈনিক পত্রিকায় প্রকাশিত হইয়াছে। ইহা ব্যতীত তিনি জাভা



বেতার স্টেশনে একাধিকবার রবীন্দ্র-সঙ্গীত গাইয়াছেন এবং রবীন্দ্র-সঙ্গীতের সহিত জাভা দেশীয় অর্কেস্ট্রার সংযোগ তাঁহার একটি প্রশংসনীয় সৃষ্টি।

শাস্তিদেব শ্রীমন্মথেন পল্লী সেবা বিভাগের অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত কালীমোহন ঘোষের জ্যেষ্ঠ পুত্র। শৈশব হইতেই তিনি শাস্তি নিকেতন বিদ্যালয়ে শিক্ষালাভ করেন। ম্লান বয়স হইতেই শাস্তিদেব তাঁহার সুমধুর কণ্ঠের সঙ্গীত-মাধুর্যের জন্ত খ্যাতি অর্জন করেন এবং সঙ্গীতগুরু স্বর্গীয় দিনেন্দ্রনাথের তিনি ছিলেন প্রধান ও প্রিয় ছাত্র। বারো বৎসর পূর্বে রবীন্দ্রনাথ দুইজন

মণিপুরী নৃত্যশিক্ষককে শাস্তি নিকেতনে নিযুক্ত করেন, শাস্তিদেব তখন হইতেই নৃত্যাত্মীলনের প্রতি আকৃষ্ট হন। সেই সময় হইতেই বীরভূমের পল্লী অঞ্চলে ভ্রমণ করিয়া তিনি বাউল নৃত্য চর্চা করেন। তাহার কিছুকাল পরে রবীন্দ্রনাথের উৎসাহ লাভ করিয়া তিনি মাদ্রাজে কেরলাকলামণ্ডলম-এ ‘কথাকলি’ নৃত্যশিক্ষার জন্ত গমন করেন। বাংলা দেশ হইতে সর্বপ্রথম তিনিই এই নৃত্যাত্মীলনের জন্ত গিয়াছিলেন। তাহার পর হইতেই তিনি মালাবার, তামিল, সিংহল, ব্রহ্মদেশ, মণিপুর ও উত্তর ভারতের বহুস্থানে গিয়া ভারতের বিভিন্ন পদ্ধতির নৃত্যে পারদর্শিতা লাভ করিয়াছেন। বহুবার তিনি সিংহল দ্বীপে গিয়া তথাকার কাণ্ডি নৃত্য আয়ত্ত করেন; কাণ্ডি নৃত্যের পৌরুষব্যঞ্জক উদ্দাম গতিভঙ্গির সংযোগে ভারতীয় নৃত্য শাস্তিদেবের চেষ্টায় সমৃদ্ধ হইয়াছে। ভারতীয় রঙ্গমঞ্চের কাণ্ডি নৃত্যের তিনিই প্রথম প্রবর্তক।

শাস্তিদেবের জাভা ভ্রমণের অপর একটি উদ্দেশ্য হইতে ভারতের সহিত যবদ্বীপের ঐতিহ্য ও উৎকর্ষের সংযোগ সাধনে সহায়তা করা এবং জাভার যে শিল্পকীর্তি পল্লীর নিভৃত কোণ হইতে লোকালয়ে সর্বত্র জীবন্ত জাগ্রতরূপে পরিব্যাপ্ত সেই শিক্ষাসম্ভারের পরিচয় লাভ করা।

শ্রীযুক্ত বঙ্কিমবিহারী ঘোড়াই বি. এ.

কলিকাতার লক্ষপ্রতিষ্ঠ সঙ্গীতকলাবিৎ শ্রীযুক্ত বঙ্কিম-বিহারী ঘোড়াই বি. এ. কলিকাতা কর্পোরেশনের কর্মচারী সমিতি কর্তৃক অনূদিত ‘বিজয়া সম্মিলনী’ উৎসব সভায় বিশেষভাবে সম্মানিত হইয়াছেন। এই সভার সভাপতির আসন গ্রহণ করিয়াছিলেন কলিকাতা কর্পোরেশনের জনপ্রিয় তরুণ কাউন্সিলার শ্রীযুক্ত স্বধীচন্দ্র রায়চৌধুরী এবং ইহাতে অগ্রাঙ্ক কাউন্সিলার, কর্মচারী ও বঙ্কিমবাবুর

গুণমুগ্ধ বন্ধুবান্ধবও উপস্থিত ছিলেন। এই উপলক্ষে বঙ্কিম বাবুকে একখানি অভিনন্দন পত্র প্রদত্ত হইয়াছিল।

বঙ্কিমবাবু বয়সে তরুণ হইলেও তিনি কলিকাতার স্মৃতিসমাজের নিকট বিশেষ সুপরিচিত। প্রপদ সঙ্গীতে তাঁহার নৈপুণ্য অসাধারণ। বহু সঙ্গীত আসরে ও সঙ্গীত সম্মিলনে সঙ্গীতনৈপুণ্যের পরিচয় দিয়া তিনি বহু স্বর্ণ ও রৌপ্য পদকাদি পাইয়া সমাদৃত হইয়াছেন।

আমরা তাঁহার এই সম্মানলাভের জন্য তাঁহাকে আন্তরিক অভিনন্দন জানাইতেছি। আশা করি, তিনি দীর্ঘজীবী হইয়া ভারতীয় সঙ্গীতের উন্নতিসাধন করুন, ইহাই আমাদের প্রার্থনা।

ভবানীপুর সঙ্গীত সম্মিলন (প্রতিষ্ঠাতা দিবস)

গত ২৯শে জুলাই হইতে ৩০শে জুলাই রবিবার দীর্ঘরাত্রি পর্য্যন্ত ভবানীপুর সঙ্গীত সম্মিলনের প্রতিষ্ঠাতা ৩৬দবকুম্ভ বহু মহাশয়ের ত্রয়োদশ মৃত্যু বাৎসরিক ও প্রতিষ্ঠাতা দিবসের অনুষ্ঠান উক্ত সম্মিলনী ভবনে সুসম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। এই অনুষ্ঠানে কলিকাতা কর্পোরেশনের মাননীয় মেয়র শ্রীযুক্ত নিলীথ সেন মহাশয়ের সভাপতিত্ব করিবার কথা ছিল, কিন্তু তাঁহার অনুপস্থিতিতে কলিকাতা কর্পোরেশনের

কাউন্সিলর শ্রীযুক্ত ধীরেন্দ্রনাথ ঘোষ মহাশয় সভাপতির আসন গ্রহণ করেন। এতদুপলক্ষে বাংলা তথা ভারতের বিখ্যাত সঙ্গীতকলাবিদগণ যোগদানপূর্ব্বক তাঁহাদের কলানৈপুণ্যে অনুষ্ঠানটি সর্ব্বদৃশসুন্দর করিয়াছিলেন। বলা



বহুলা, এইরূপ সঙ্গীতানুষ্ঠান সচরাচর দৃষ্ট হয় না। এই অনুষ্ঠানটি সাফল্যমণ্ডিত হওয়ায় ইহার উদ্বোধনাদিগকে আমরা আন্তরিক ধন্যবাদ জানাইতেছি।

সম্পাদক—সঙ্গীতভাষ্যক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।



সঙ্গীতাচাৰ্য শ্ৰীযুক্ত বঙ্কিমবিহাৰী ঘোড়াই বি. এ.



১৬শ বর্ষ

}

ভাদ্র, ১৩৪৬ সাল

{

৫ম সংখ্যা

সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত বঙ্কিমবিহারী ঘোড়াই বি, এ

শ্রীরাধারমণ চৌধুরী

বর্তমান সময়ে যে সকল সঙ্গীতকলাবিৎ বাঙ্গালার সঙ্গীতসমাজে বিশেষ প্রতিষ্ঠালাভ করিয়াছেন শ্রীযুক্ত বঙ্কিমবিহারী ঘোড়াই বি-এ মহাশয় তাঁহাদের অন্ততম। এখন তাঁহার বয়স ৪৩ বৎসর। কিন্তু এই বয়সেই একনিষ্ঠ সাধনা ও আন্তরিক আগ্রহের বলে তিনি রূপদ সঙ্গীতে বিশেষ কৃতিত্ব লাভ করিয়াছেন।

ইংরাজী ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দে জুলাই মাসে মেদিনীপুর জেলার কাঁধি মহকুমার অন্তর্গত চাকাচড়া গ্রামে মাহিষ্য-সমাজে বরগীষ স্মৃতিখ্যাত ঘোড়াই বংশে বঙ্কিমবাবুর জন্ম হয়। তাঁহার পিতার নাম শ্রীযুক্ত বৈকুণ্ঠনাথ ঘোড়াই এবং পিতামহের নাম স্বর্গীয় মিঠারাম ঘোড়াই। কথিত আছে,

মিঠারাম অত্যন্ত প্রতাপশালী ব্যক্তি ছিলেন। তাঁহার কর্তব্যনিষ্ঠা ও ধর্মপরায়ণতা অসাধারণ ছিল।

বঙ্কিমবাবুর পিতা বৈকুণ্ঠনাথের বয়স এখন প্রায় নব্বই বৎসর। তিনি যেমন স্বকণ্ঠ গায়ক, তেমনই নানাবিধ যন্ত্রসঙ্গীতে পারদর্শী। বিশেষতঃ বেহালায় তাঁহার অসামান্য নৈপুণ্য শ্রীসমাজে বিশেষ সমাদর লাভ করিয়াছিল। এই জীবন সান্নাধ্যেও তিনি স্বয়ং ও সঙ্গীতের চর্চা ত্যাগ করেন নাই।

স্কুলে অধ্যয়নকালে বঙ্কিমবাবুর চরিত্র এক ভিন্নভাবে বিকাশ লাভ করে। সঙ্গীতানুরাগের ফলে তিনি খেলাধুলা পছন্দ করিতেন না। এই সময়ে তিনি একাকী থাকিতেই

ভালবাসিতেন। রূপনারায়ণ নদীর চর ও তমলুকের শ্মশান প্রভৃতি নির্জন স্থানে তিনি অনেক সময় একাকী বিচরণ করিতেন এবং সঙ্গীত চর্চায় অতিবাহিত করিতেন। এই সময়ের নিঃসঙ্গতার ফলে পরে তাঁহার সংসারে ঔদাসীণ্য আসিয়াছিল এবং জীবনের ঐহিক ভোগস্বখের প্রতি তিনি বীতশুভ্ৰ হইয়া পড়িয়াছিলেন।

তাঁহার পরবর্তী ছাত্রজীবন স্কটিশ চার্চ কলেজে অতিবাহিত হয়। এই সময়ে তিনি ওয়ান হোষ্টেলে থাকিতেন। স্মধুর ও উদাত্ত কণ্ঠধর এবং একান্ত সঙ্গীতপ্রীতির জ্ঞাত তিনি হোষ্টেলের সকলেরই প্রীতি আকর্ষণ করিয়াছিলেন। অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্থমোহন বসু, হোষ্টেলের রেসিডেন্ট সুপারিন্টেন্ডেন্ট স্বর্গীয় রায়সাহেব ব্রজমধব বসু, সুপারিন্টেন্ডেন্ট জীমজার সাহেব ও হোষ্টেলের অগ্রাগ্রহ সহ-বোর্ডারগণ সকলেই বঙ্কিমবাবুর গানে মুগ্ধ হন। এই সময়ের এত কার্যসম্বন্ধের মধ্যেও বঙ্কিমবাবু শেষ রাত্রিতে প্রায় চারি ঘটিকার সময় পরেশনাথের বাগান ও রেলওয়ে লাইনের জনশূন্য স্থানে বেড়াইতে যাইতেন এবং সেখানে সঙ্গীতচর্চা করিতেন।

১৯১৪ খ্রীষ্টাব্দে তৃতীয় বার্ষিক শ্রেণীতে অধ্যয়নকালে তাঁহার জীবনের সর্বপ্রধান স্মরণীয় ঘটনা সংঘটিত হয়। এই সময়ে একদিন তিনি দুইজন বন্ধুসহ বেলুড় মঠ দেখিতে যান। এই দুইজন বন্ধুর একজন শ্রীযুক্ত প্রফুল্ল-কুমার ঘোষ এম্-এ, বি-এল্ ও অপরজন শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ হাজরা এম্-বি। বেলুড় মঠে শুভক্ষণে শ্রীমৎ স্বামী ব্রহ্মানন্দ মহারাজের সহিত তাঁহার সাক্ষাৎ হয়। তখন সেখানে স্বামী তুরীয়ানন্দ, স্বামী প্রেমানন্দ, স্বামী শিবানন্দ প্রভৃতি মহারাজগণও উপস্থিত ছিলেন। স্বামী ব্রহ্মানন্দ মহারাজ বঙ্কিমবাবুর সহিত অল্পকণ কথাবার্তায়া এতদূর প্রীত হইয়াছিলেন যে, তাঁহাকে মঠে থাকিতে বলিয়া সেইদিনই শেষরাত্রি ৪ ঘটিকার সময়

তাঁহাকে দীক্ষা দান করেন। এই দিন হইতে বঙ্কিমবাবুর জীবনের আর এক অভিনব অধ্যায় আরম্ভ হইল।

বি, এ, পাশের পর হইতে বঙ্কিমবাবুর মনের গতি সম্পূর্ণ ভিন্ন পথে পরিচালিত হয়। তাঁহার প্রতি স্বামীজী মহারাজের রূপা সম্পূর্ণ ঈশ্বরপ্রেরিত। তাহা না হইলে আজ তাঁহার কি অবস্থা হইত তাহা কে বলিতে পারে?

এই সময়ে তিনি তদানীন্তন সঙ্গীত-পরিষদে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত, রূপদাদি শিক্ষা করিতেন। সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত কৃষ্ণধন ভট্টাচার্য্য, শ্রীযুক্ত যোগীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, জটাবারী বা, মঞ্জু খাঁ, জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী প্রভৃতি তাঁহার শিক্ষক ছিলেন। পরবর্তী জীবনেও বিভিন্ন সময়ে তিনি বিভিন্ন ওস্তাদের নিকট নানা রাগরাগিণী শিক্ষা করিয়াছিলেন।

বি, এ, পাশ করিবার পর বঙ্কিমবাবু ইংরাজীতে এম্-এ পড়িতে আরম্ভ করেন। কিন্তু এই সময়ে মঠের দিকে তাঁহার অত্যন্ত আকর্ষণ হওয়ায় তিনি পঞ্চম বার্ষিক শ্রেণীতেই অধ্যয়ন ত্যাগ করেন। কিছুদিন তিনি আইনও পড়িয়াছিলেন। অতঃপর নানা ভাগা-বিপর্য্যয়ের মধ্য দিয়া নন্থ-কো অপারেশন আন্মোলনে যোগদান করেন।

বঙ্কিমবাবুর বিবাহও এক অতীব রহস্যজনক ব্যাপার। এদিকে যখন কলিকাতায় ব্রজবাবুর কন্ঠ্যব সহিত বিবাহের কথাবার্তা চলিতেছে, তখন বঙ্কিমবাবু ব্রজমধব বসুর অধীনে স্কটিশ চার্চ কলেজিয়েট স্কুলে শিক্ষকতা করিতেছিলেন। বঙ্কিমবাবুর অদৃষ্টসুত্র তখন সম্পূর্ণরূপে তাঁহারই হাতে। কিন্তু শ্রীভগবানের অভিপ্রায় অন্তরূপ। বঙ্কিমবাবু এই সময়ে হঠাৎ টেলিগ্রামে এক আত্মীয়ের অস্বখের সংবাদ পাইয়া দেশে যাইতে বাধ্য হন। কিন্তু সেখানে যাইয়া দেখেন যে সে সংবাদ সত্য নহে।

তৎপরিবর্তে তাঁহার বিবাহের সমস্ত আয়োজন স্থির। অব্যাহত বিবাহের কথাবার্তার সংবাদ শুনিয়া শঙ্কিত—আত্মীয় ও বন্ধুগণ এই বিবাহের আয়োজন করিয়াছেন। কন্যাটিও সম্ভ্রান্তবংশীয়া, তমলুক মহকুমার অন্তর্গত পদ্মখানা গ্রামের বিখ্যাত ভৌমিক বংশীয় শ্রীযুক্ত সারদাপ্রসন্ন ভৌমিক মহাশয়ের তৃতীয়া কন্যা শ্রীমতী উষারাগী। ঘর পূর্বপরিচিত। আপত্তির কোন কারণ নাই। বিবাহ হইয়া গেল। বঙ্কিমবাবুর শশুরবংশও সঙ্গীতচর্চার জ্ঞাত বিখ্যাত। এখনও তাঁহাদের বাটতে ১০০ বৎসরের পুরাতন পাখোয়াজ ও বহু পুরাতন তানপুরা প্রভৃতি রহিয়াছে।

১৯২১ খ্রীষ্টাব্দে শ্রীশ্রীচূর্ণাপূজা উপলক্ষে স্বামীজী ব্রহ্মানন্দ মহারাজ যখন মাস্রাজে গমন করেন তখন বঙ্কিমবাবু, পরেশ সেনগুপ্ত ও কাগৌবাড়ীর পৃথক রামলাল চক্রবর্তী তাঁহার সঙ্গে যান। সেখানে একদিন স্বামীজী মহারাজ আহ্বানের সময় বঙ্কিমবাবুর আগমনী গান শুনিতে শুনিতে ধ্যানস্থ হন। তখন হইতে তিনি নিত্য গুরুদেবের চরণে সঙ্গীতার্ঘ্য প্রদান করিতে থাকেন। এখানে ও পরে বাঙ্গালোর মঠে তাঁহার বড় আনন্দেই দিন কাটিয়াছিল।

পর বৎসর সকলকে লইয়া স্বামীজী মহারাজ বেলুড় মঠে প্রত্যাবর্তন করেন। ইহার কিছুদিন পরে তিনি ৩০ নং শাঁখারীটোলা ইষ্ট লেনে স্বর্গীয় শচীন্দ্রনাথ রায়েঁর বাটতে অবস্থানকালে বঙ্কিমবাবুকে ডাকিয়া পাঠান এবং তাঁহার সঙ্গীত শুনিয়া ধ্যানস্থ হন। সে সময়ে রামলাল দাদা, ভবানী মহারাজ, ঈশ্বর মহারাজ প্রভৃতি সাধু মহারাজগণ সেখানে উপস্থিত ছিলেন। সেদিন তিনি বঙ্কিমবাবুকে শেষ আশীর্বাদ করেন, “তুই যা পারিস্ করিস্ কিন্তু গান কখনও ছাড়িস্ নি”। শিষ্যের সহিত

গুরুর এই শেষ সাক্ষাৎ এবং শিষ্যের প্রতি গুরুর এই শেষ আশীর্বাদ। তখন ফেব্রুয়ারী মাস। এপ্রিল মাসে স্বামীজী মহারাজ দেহ রক্ষা করেন।

তখন হইতে বঙ্কিমবাবু জীবন পথে গুরুদেবের আদেশ বর্ণে বর্ণে পালন করিয়া চলিতেছেন। সংসারের নানা বাধা-বিপত্তির মধ্যে তাঁহার উদ্দেশ্য অব্যাহত আছে। সঙ্গীত শিক্ষা ও তাহার অংশীলনের চেষ্টায় তিনি জীবন উৎসর্গ করিয়াছেন বলিলেও চলে। আজ তাঁহার জীবনে সঙ্গীতে সাফল্য লাভের জ্ঞাত যে একাগ্র সাধনা চলিতেছে, তাহা সখের জ্ঞাত বা নিজের তৃপ্তির জ্ঞাত নহে, তাহার ভিত্তি তাঁহার একনিষ্ঠ ধর্মপ্রাণতার উপর বদ্ধমূল ভাবে প্রতিষ্ঠিত। তাই তাঁহার সঙ্গীত-চর্চা সঙ্গীত-সমাজে একটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়াছে।

ইহা ব্যতীত নানা জনহিতকর কার্যে তাঁহার অসাধারণ আগ্রহ সকলেরই বিস্ময় উৎপাদন করে, জন-সেবায় কখনও তাঁহার অবসাদ দেখা যায় না। মাহিষ্ঠ্য-সমাজের সর্বদাকীন উৎকর্ষের জ্ঞাত তিনি আশ্রয় চেষ্টা করিতেছেন।

কর্মজীবনে বঙ্কিমবাবু কলিকাতা কর্পোরেশনের একজন বিশিষ্ট কর্মচারী। এখানেও সঙ্গীতসাধনায় তাঁহার অক্লান্ত চেষ্টার ফলে তিনি কাউন্সিলার ও কর্মচারীবৃন্দ সকলেরই প্রিয় হইয়াছেন। সকলের প্রতি তাঁহার স্নমধুর ব্যবহারে এবং সদাঙ্গাগ্রত সেবাপরায়ণতায় তিনি সকলেরই আপনার জন হইয়া আছেন।

গত বৎসর কর্পোরেশনের কর্মচারী সমিতির উদ্যোগে অনুষ্ঠিত এক বিশেষ সভায় তাঁহার গুণমুগ্ধ সঙ্গীতাত্মরাগী বন্ধুগণ তাঁহাকে সঙ্গীতার্ঘ্য বলিয়া অভিনন্দিত করিয়াছেন। ভারতীয় সঙ্গীতক্ষেত্রে তাঁর আসন সুপ্রতিষ্ঠ হউক, ইহাই আমাদের ঐকান্তিক প্রার্থনা।

স্বরলিপি

(খ্যাল)

ইমন—আড়াঠেকা

ঘুঁঘট পট খোলি রে নটনাগর ।
সঙ্গকে সখি সব দূর নিকস গঙ্গি,
পায় অকেলী কিনী জোর ॥ *

রচনা—চাঁদ শা

স্বরলিপি—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

{সী না ধপপা | -১ -১ ক্ষা গা | (ক্ষা -১ -১ পা গা ক্ষা গক্ষা পা | পা)}
ঘুঁ ঘ ট ০ ০ | ০ ০ প ট | খো ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ | লি

ক্ষা -১ রা | -১ গক্ষা গা পা -১ | -১ না ধা -১ | -১ সী না -১
খো ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ লি রে ০ | ০ ন ট ০

ক্ষাধা নরী সনা ধপা | ক্ষাগা ক্ষপা ধনসী নধা | পপা
না ০ ০ গ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০

{পক্ষাধা নধা | সী -১ -১ সী | রসী নসী -১ -১ | সী বা সী সী | সী} -১ -১ -১
স ক কে ০ ০ ০ স | খি ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ব ০ ০ ০

* শব্দার্থ—ঘুঁঘট = গুঁঠন, ঘুমটা। পট = বজ্র। খোলি রে = খুলে দিয়েছে। নটনাগর = শ্রীকৃষ্ণ
নিকস গঙ্গি = বাহিরে গেছে। অকেলী = একলা।

ভাবার্থ—শ্রীকৃষ্ণ মন্তকের অবগুণ্ঠন খুলিয়া দিয়াছেন। আমার সঙ্গের সাথিরাও দূরে গিয়াছে
অতএব আমাকে একলা পাইয়া শ্রীকৃষ্ণ জোর করিতেছেন।

১-১ রী না পা | পা ক্রা গা রা | -১ -১ -১ রা | -১ গা পা ধা |
 ০ দ্ র নি | ক স গ ঙে | ০ ০ ০ পা | ০ য অ কে |

১-১ গা রী -১ | ক্রাধা নরী সনা ধপা | ক্রগা ক্রপা ধনসী নধা | পপা ||
 লৌ কি নৌ ০ | জো ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ||

তান

১। ১-১ গক্রা পধা নসী | ১-১ রসী নধা পক্রা গক্রা | পা
 আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

২। ১-১ রসী নধা সনা ধপা | নধা পক্রা গক্রা পধা | নসী
 আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

৩। ১-১ ধনা সরা গক্রা পধা | নধা পধা পক্রা গক্রা | পা
 আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

আলাপী তান

৪। ১-১ রা -১ ক্রা গা | ১-১ ক্রা -১ -১ -১ | ১-১ রগা ক্রপা ধা গা | ১-১ পা -১ -১ -১
 আ ০

১-১ ক্রা ধা না -১ | -১ -১ ক্রা ধা | নসরী
 ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

বাঁট

৪। ১-১ নরা গগা ক্রগা ক্রপা | ১-১ নধা রসী নধা পক্রা | ১-১ সনা ধপাঃ ক্রাঃ গা | ১-১ ক্রা -১ -১ ক্রা |
 ঘু ০ ঘ ট প ট ধো ০ লিরে ন ট না ০ গ র ঘু ঘ ট প ট "ধো ০ ০ ০

স্বরলিপি

মিশ্র মিরাসামল্লার—কাফা

সজল পবনে আজি কাঁপিতেছে বনতল,
বিরহ স্বপন রচি' আঁখি মম ছলছল।

নয়নে বিধুর মায়া বিরহের ছবি আঁকে,
কাহার কথাটী জাগে স্বরণের ফাঁকে ফাঁকে।

উতল আকাশ গায়ে
বাদল মেঘের ছায়ে
কাহার নূপুর ধ্বনি ভরিয়াছে হিয়াতল।

পূবালী বায়ুর সাথে
ভরে হিয়া বেদনাতে
তাহারে ঘেরিয়া নামে শ্রাবণের ধারাজল।

কথা—শ্রী বিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

সুর ও স্বরলিপি—শ্রী ক্ষিতীশ দাশগুপ্ত

II মা মা রা সা সর-সা-সরা-রা I ধণ্-ধা-না-না | সা-না-না-না I
স জ ল প ব ০ ০ ০ নে ০ ০ আ ০ ০ ০ জি ০ ০ ০

সনা সা রা মা রগা গসা সা-রা I সনা সা গা পা-রা-না-রা-না I
কাঁ পি তে ছে ব ০ ন ০ ত ল বি ০ র হ স্ব প ০ ন ০

রগা-না গা-মা-না-না-না-না I সা গা মা ধপা জ্ঞা রজ্ঞা রা-সা II
র ০ ০ চি ০ ০ ০ ০ ০ আঁ ধি ম ম ছ ল ০ ছ ল

II সপা গা পা মপা মজ্ঞা-না জ্ঞা-মা I মপা-জ্ঞমা মা-পা-না-না-না-না I
উ ত ল আ ০ কা ০ ০ শ ০ গা ০ ০ ০ ঘে ০ ০ ০ ০

মজ্ঞা মা পা গপা পনা-না সঁ-না-না I গা-ধা-না-না সঁ-না-না-না I
বা দ ল মে ০ ঘে ০ র ০ ছা ০ ০ ০ ঘে ০ ০ ০

পা -রাঁ -সাঁ গা | জমা -পণা পা জমা ! জা -মা -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
কা হা ব নু | পু ০ ০ ০ র ধ ০ নি ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

সা গা মা ধপা | জা -রজা রা -সা II
ভ রি ষা ছে | হি ষা ০ ত ল

II সন্ সা গা পা | -রা -াঁ রা -াঁ I রগা -াঁ গা -মা | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
ন ০ য নে বি ধু ০ র ০ মা ০ ০ ষা ০ | ০ ০ ০ ০

সা -মা মা -াঁ | না মা গমা -াঁ I মা -পা -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
বি র হে ব | ছ বি জা ০ ০ কে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

পমা ধা ধা ধা | ধা ধা ধগা -পধা I ধা -গা -াঁ -াঁ | -ধা -পা -াঁ -াঁ I
কা হা র ক | খা টা জা ০ ০ ০ গে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

সা রা গা -মা | পা ধা মগা -রগা I গমা -াঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
অ র গে ব | ফাঁ কে ফাঁ ০ ০ ০ কে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

মপা গা পা মপা | মজা -াঁ জা -মা I মপা -জমা মা -পা | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
পু বা লী বা ০ | ধু ০ ০ র ০ সা ০ ০ ০ থে ০ | ০ ০ ০ ০

মজা মা পা -গপা | -পনা -াঁ সাঁ -াঁ I গা ধা না -াঁ | সাঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
ভ রে হি ০ ০ | ০ ০ ষা ০ বে দ না ০ | তে ০ ০ ০

পা -রাঁ সাঁ গা | জমা -পণা পা জমা I জা -মা -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
তা হা রে যে | রি ০ ০ ০ ষা না ০ মে ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

সা গা মা ধপা | জা রজা রা -সা II II
জা ব গে র | ধা রা ০ জ ল

রাগ-বিবোধ

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

একশত্কারোহিষ্ঠৌ দশ ত্রয়োদশ চ মূল পংক্তিঃ সা ।

তস্তা প্রস্তারার্থং সৈবৈকৈকাধিকাস্তে চ ॥ ১৩

তিথ্যাকাদাচাধোহধ উপাস্ত্যে সৈকিতাখিলা ধঃ স্থা ।

অগ্রে মূলান্বতী পংক্তি রধঃ প্রাগিবাধোহ ধঃ ॥ ১৪

(অতঃপর মেল সম্বন্ধে পাঠকের অনুরোধ দৃঢ় পরিবার জ্ঞাত্য মেলের প্রস্তারাদি বলিবার অভিপ্রায়ে প্রথমতঃ পাঁচপ্রকার মূল পঙক্তি বলা যাইতেছে) ১, ৪, ৮, ১০ ও ১৩ এই পাঁচটি মূল পংক্তি। (অর্থাৎ পূর্বের ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, ধৈবত ও নিষাদ স্বরের যে ১৫ প্রকার অবাস্তর ভেদ বলা হইয়াছে তন্মধ্যে তীব্র রি, তীব্রতর রি, তীব্রতম রি, এই তিনটি ঋষভের মূল বা প্রারম্ভিক পংক্তি হইতেছে এক। তৎপর চার প্রকার গান্ধারের মূল বা প্রারম্ভিক পংক্তি হইতেছে চার, দুই প্রকার মধ্যমের মূল পংক্তি আট, তিন প্রকার ধৈবতের মূল পংক্তি দশ এবং তিন প্রকার নিষাদের মূল পংক্তি তের। স্থূল কথা, যে সংখ্যাটিকে মূলে রাখিয়া ঋষভাদি স্বরের ভেদ প্রদর্শন করা হইয়াছে সেই সংখ্যাটিই মূল পংক্তির সংখ্যা। আমরা পরবর্তী মূল পংক্তি চিত্রে ইহা সুস্পষ্টরূপে প্রদর্শন করিব।) প্রস্তারের জ্ঞাত্য এই মূল পংক্তির সংখ্যাগুলি দ্বিভেদ প্রস্তারে ১৪, ত্রিভেদ প্রস্তারে ১৪।৮ ইত্যাদিরূপে পূর্বের লিখিতে হইবে। তৎপর অন্তস্থিত অঙ্কটিকে ক্রমে এক এক করিয়া ১৫ অঙ্ক পূর্ণ না হওয়া পর্য্যন্ত বাড়াইয়া চলিবে। এইভাবে অন্তস্থিত দ্বিতীয় পংক্তিটি পূর্বের অঙ্ক পর্য্যন্ত পরিবর্দ্ধন করিবার পরে দ্বিভেদাদি প্রস্তারে উপাস্ত্য (অন্তস্থিত অঙ্কের পূর্ববর্তী) অঙ্কটি পূর্বের ত্রায় পঞ্চদশাঙ্ক পূরণ পর্য্যন্ত এক এক করিয়া

বাড়াইয়া চলিবে। অগ্রে মূলান্বতী থাকিবে, যাহা ছিল তাহা ॥ ১৩-১৪ ॥

সৈকোপাস্ত ইতি প্রাগ্‌বহুপাস্ত্যে দ্বাদশাঙ্কে ধঃ স্থা ।

অস্ত্যাস্তৃতীয় একাঢ্যাগ্রে মূলান্বতৌব ॥ ১৫

উপাস্ত্য বা অন্তের পূর্ববর্তী অঙ্ক ক্রমে এক এক করিয়া চলিবার নিয়মটি পূর্বের ত্রায় সর্বত্র চলিবে। দ্বিভেদ প্রস্তারের অন্ত্য অঙ্কটি হইবে পূর্বের। উপাস্ত্য অঙ্কটি হইবে বার। অতঃপর অন্তস্থিত মূলান্ব আটএব পূর্ববর্তী তৃতীয় অঙ্কটি হইবে এক। মধ্যবর্তী অঙ্কটি হইবে চার। এইরূপে এক, চার ও আট এই তিনটি মূলান্ব লইয়া প্রথম প্রস্তারটি রচিত হইবে। ১৫

পূর্ববদখিলং ভূয়োহধঃ স্থাস্ত্যাস্তৃতীয়গে নবান্ধে ।

সৈকাস্ত্যাস্তৃতীয়গে মূলান্বতী পুনঃ প্রাগ্‌বৎ ॥ ১৬

ত্রিভেদ প্রস্তারের অন্ত্য প্রস্তারগুলি পূর্বোক্ত নিয়মে রচনা করিবে। অর্থাৎ প্রথমতঃ অন্তস্থিত অঙ্কটি এক এক করিয়া ১৫ অঙ্ক পর্য্যন্ত বাড়াইয়া চলিতে হইবে, তৎপর উপাস্ত্য অঙ্কটি ক্রমে এক এক করিয়া পরিবর্দ্ধন করিবার পরে প্রথম অঙ্কটি এক এক করিয়া বাড়াইবে। এইরূপ পরিবর্দ্ধন চলিবে, যে পর্য্যন্ত প্রথম অঙ্কটি ৯ অঙ্কে পরিণত না হয়। চতুর্ভেদ প্রস্তারেরও প্রথম প্রস্তারটি চারটি মূলান্ব (১, ৪, ৮, ১০) লইয়া রচিত হইবে। ক্রমিক অঙ্ক বর্দ্ধনের নিয়ম পূর্ববৎ ।

সপ্তাঙ্কেহস্ত্যাস্তৃত্যোহধঃ পংক্তি স্ত্যস্ত্য পঞ্চমে সৈকা ।

শেষং পূর্ববদেবং প্রস্তারো দ্বাদিভেদানাম্ ॥ ১৭

এইরূপ বর্দ্ধন চলিবে, প্রথম অঙ্কটি যে পর্য্যন্ত ৭ অঙ্কে পরিণত না হয়। সর্বশেষ পঞ্চভেদ প্রস্তারটিও পূর্বোক্ত

নিয়মেই রচিত হইবে। অর্থাৎ প্রথম প্রস্তারটি ১, ৪, ৮, ১০ ও ১৩ এই পাঁচটি মূল্য লইয়া রচিত হইবে, তৎপরে ক্রমে অস্ত্য অঙ্কটি ১৫ পর্য্যন্ত, উপাস্ত্য অঙ্কটি ১২ পর্য্যন্ত, উপাস্ত্যের পূর্ববর্তী অঙ্কটি ৯ পর্য্যন্ত, তৎপূর্ব অঙ্কটি ৭ পর্য্যন্ত ও তৎপূর্ব অঙ্কটি ৩ পর্য্যন্ত ক্রমিক পরিবর্দ্ধন করিয়া প্রস্তার-গুলি রচনা করিতে হইবে। দ্বিভেদ হইতে আরম্ভ করিয়া পঞ্চভেদ পর্য্যন্ত মেলের প্রস্তার রচনা পদ্ধতি এইরূপ ॥১৭

গ্রন্থকার-টীকায় এই প্রস্তার সমূহের মূল পংক্তি ও অস্ত্য পঙ্ক্তি নিম্নলিখিত রূপে নির্দেশ করিয়াছেন :—
 দ্বিভেদ প্রস্তারের মূল পংক্তি ১১৪, অস্ত্যপঙ্ক্তি ১২১৫
 ত্রিভেদ প্রস্তারের মূল পংক্তি ১১৪৮, অস্ত্যপঙ্ক্তি ১২১৫৫
 চতুর্ভেদ প্রস্তারের মূল পঙ্ক্তি ১১৪৮১০ ; অস্ত্যপঙ্ক্তি ১২১৫৫৫, পঞ্চভেদ প্রস্তারের মূল পঙ্ক্তি ১১৪৮১০১৩, অস্ত্যপঙ্ক্তি ১২১৫৫৫৫৫।

মূল পঙ্ক্তি—চিত্র

ঋষভের অবাস্তর ভেদ	গান্ধারের অবাস্তর ভেদ	মধ্যমের অবাস্তর ভেদ	ধৈবতের অবাস্তর ভেদ	নিষাদের অবাস্তর ভেদ
১। তীব্র রি	৪। সাধারণ	৮। তীব্র মধ্যম	১০। তীব্র ধৈবত	১৩। কৈশিকি
২। তীব্রতর রি	গান্ধার	৯। মৃদু পঞ্চম	১১। তীব্রতর	নিষাদ
৩। তীব্রতম রি	৫। অস্তর গান্ধার		ধৈবত	১৪। কাকলি
	৬। মৃদু মধ্যম		১২। তীব্রতম	নিষাদ
	৭। তীব্রতম		ধৈবত	১৫। মৃদু ষড়্জ
	গান্ধার			

অন্তঃপর টীকাকার সকলগুলি প্রস্তারের বিস্তৃত উদাহরণ
 নিম্নলিখিতরূপে নির্দেশ করিয়াছেন—

একভেদ প্রস্তার

১। তীব্র ঋষভাদি মেল	২। মৃদু পঞ্চমাদি মেল
২। তীব্রতর ঋষভাদি মেল	১০। তীব্র ধৈবতাদি মেল
৩। তীব্রতম ঋষভাদি মেল	১১। তীব্রতর ধৈবতাদি „
৪। সাধারণ গান্ধারাদি মেল	১২। তীব্রতম ধৈবতাদি „
৫। অস্তর গান্ধারাদি মেল	১৩। কৈশিকি নিষাদাদি „
৬। মৃদু মধ্যমাদি মেল	১৪। কাকলি নিষাদাদি „
৭। তীব্রতম গান্ধারাদি মেল	১৫। মৃদু ষড়্জাদি „
৮। তীব্র মধ্যমাদি মেল	

দ্বিভেদ প্রস্তার

তীব্র	রি	ও	সাধারণ	গান্ধারযুক্ত	মেল
”	”	”	অস্তর	”	”
”	”	”	মৃদু	মধ্যম	”
”	”	”	তীব্রতম	গান্ধার	”
”	”	”	তীব্র	মধ্যম	”
”	”	”	মৃদু	পঞ্চম	”
”	”	”	তীব্র	ধৈবত	”
”	”	”	তীব্রতর	”	”
”	”	”	তীব্রতম	”	”
”	”	”	কৈশিকি	নিষাদ	”
”	”	”	কাকলি	”	”
”	”	”	মৃদু	ষড়্জ	”

আমরা মূল পঙ্ক্তি চিত্রে বিকৃত স্বর সমূহ অঙ্ক দ্বারা নির্দেশ করিয়া প্রদর্শন করিয়াছি। অতঃপর প্রস্তারের উদাহরণ সমূহ প্রদর্শনে স্বরের অঙ্কই ব্যবহার করিব, স্বরের নাম উল্লেখ করিব না।

বিভেদ প্রস্তারের অবশিষ্ট উদাহরণ-গুলি এইরূপ :-

২।৪	৪।১১	৭।১৩
২।৫	৪।১২	৭।১৪
২।৬	৪।১৩	৭।১৫
২।৭	৪।১৪	
২।৮	৪।১৫	৮।১০
২।৯		৮।১১
২।১০	৫।৮	৭।১২
২।১১	৫।৯	৮।১৩
২।১২	৫।১০	৮।১৪
২।১৩	৫।১১	৮।১৫
২।১৪	৫।১২	
২।১৫	৫।১৩	৯।১০
	৫।১৪	৯।১১
	৫।১৫	৯।১২
৩।৪		৯।১৩
৩।৫		৯।১৪
৩।৬	৬।৮	৯।১৫
৩।৭	৬।৯	
৩।৮	৬।১০	১০।১৩
৩।৯	৬।১১	১০।১৪
৩।১০	৬।১২	১০।১৫
৩।১১	৬।১৩	
৩।১২	৬।১৪	১১।১৩
৩।১৩	৬।১৫	১১।১৪
৩।১৪		১১।১৫
৩।১৫	৭।৮	
	৭।৯	১২।১৩
৪।৮	৭।১০	১২।১৪
৪।৯	৭।১১	১২।১৫
৪।১০	৭।১২	

বিভেদ প্রস্তারের সমষ্টি সংখ্যা ৮৯। মূল পঙ্ক্তি ২ ও ৪ এই দুইটি অঙ্ক লইয়া প্রস্তার আরম্ভ হইয়াছে। প্রথমতঃ দ্বিতীয় অঙ্ক ৪ ক্রমিক এক বৃদ্ধির নিয়মে ১৫ অঙ্কে পরিণত না হওয়া পর্যন্ত প্রথম অঙ্ক ১, পরিবর্তিত

হয় নাই; তৎপর ১, অঙ্কস্থানে ২ অঙ্ক বসাইবার পরে দ্বিতীয় অঙ্কটি পূর্ববৎ ৪ হইতে ১৫ পর্যন্ত এক এক করিয়া পরিবর্তিত হইয়াছে। তৎপর প্রথম অঙ্কটি ৩ স্থানে যখন ৪ হইয়াছে, তখন দ্বিতীয় অঙ্কটি মূল পঙ্ক্তির তৃতীয় অঙ্ক আট হইয়াছে। তাহার কারণ প্রথম অঙ্ক ৪ হইবার পরে দ্বিতীয় ৪, ৫, ৬ বা ৭ হইতে পারে না। তাহা করিতে গেলে ৪, ৫, ৬, ৭ চিহ্নিত স্বর একই গাঙ্গারের দুইবার আবৃত্তি করিতে হয়, এইরূপে একই স্বরের দুইবার আবৃত্তি রাগের পরিপন্থী। সুতরাং অগাঙ্গ প্রস্তারেও এই নিয়মে প্রথম অঙ্কটি ৮ হইলে দ্বিতীয় অঙ্কটি ১০ হইতে ১৫ পর্যন্ত পরিবর্তিত হইবে ৯ হইতে নহে। প্রথম অঙ্কটি ১০ হইলে দ্বিতীয় অঙ্কটি ১৩ হইতে ১৫ পর্যন্ত পরিবর্তিত হইবে ১১ বা ১২ হইতে নহে। উপরিলিখিত প্রস্তারের উদাহরণ সমূহের দিকে দৃষ্টিপাত করিলেই এই রহস্য সহজে হৃদয়ঙ্গম হইবে।

বিভেদ প্রস্তার

১।৪।৮	১।৬।১১	১।৯।১০
১।৪।৯	১।৬।১২	১।৯।১১
১।৪।১০	১।৬।১৩	১।৯।১২
১।৪।১১	১।৬।১৪	১।৯।১৩
১।৪।১২	১।৬।১৫	১।৯।১৪
১।৪।১৩		১।৯।১৫
১।৪।১৪	১।৭।৮	
১।৪।১৫	১।৭।৯	১।১০।১৩
	১।৭।১০	১।১০।১৪
১।৫।৮	১।৭।১১	১।১০।১৫
১।৫।৯	১।৭।১২	
১।৫।১০	১।৭।১৩	১।১১।১৩
১।৫।১১	১।৭।১৪	১।১১।১৪
১।৫।১২	১।৭।১৫	১।১১।১৫
১।৫।১৩		
১।৫।১৪	১।৮।১০	
১।৫।১৫	১।৮।১১	১।১২।১৩
	১।৮।১২	১।১২।১৪
১।৬।৮	১।৮।১৩	১।১২।১৫
১।৬।৯	১।৮।১৪	
১।৬।১০	১।৮।১৫	৫৩ (১)

২।৪।৮	২।২।১২	৩।৭।৮	৪।২।১০	৫।১২।১৫	৭।১০।১৩
২।৪।৯	২।২।১৩	৩।৭।৯	৪।২।১১	২১ (২)	৭।১০।১৪
২।৪।১০	২।২।১৪	৩।৭।১০	৪।২।১২		৭।১০।১৫
২।৪।১১	২।২।১৫	৩।৭।১১	৪।২।১৩		
২।৪।১২		৩।৭।১২	৪।২।১৪	৬।৮।১০	৭।১১।১৩
২।৪।১৩	২।১০।১৩	৩।৭।১৩	৪।২।১৫	৬।৮।১১	৭।১১।১৪
২।৪।১৪	২।১০।১৪	৩।৭।১৪		৬।৮।১২	৭।১১।১৫
২।৪।১৫	২।১০।১৫	৩।৭।১৫	৪।১০।১৩	৬।৮।১৩	
			৪।১০।১৪	৬।৮।১৪	৭।১২।১৩
			৪।১০।১৫	৬।৮।১৫	৭।১২।১৪
২।৫।৮	২।১১।১৩	৩।৮।১০			৭।১২।১৫
২।৫।৯	২।১১।১৪	৩।৮।১১	৪।১১।১৩	৬।৯।১০	২১(৪)
২।৫।১০	২।১১।১৫	৩।৮।১২	৪।১১।১৪	৬।৯।১১	
২।৫।১১		৩।৮।১৩	৪।১১।১৫	৬।৯।১২	৮।১০।১৩
২।৫।১২	২।১২।১৩	৩।৮।১৪		৬।৯।১৩	৮।১০।১৪
২।৫।১৩	২।১২।১৪	৩।৮।১৫	৪।১২।১৩	৬।৯।১৪	৮।১০।১৫
২।৫।১৪	২।১২।১৫		৪।১২।১৪	৬।৯।১৫	
২।৫।১৫	৫৩ (২)	৩।৯।১০	৪।১২।১৫		৮।১১।১৩
২।৬।৮		৩।৯।১১	২১ (২)	৬।১০।১৩	৮।১১।১৪
২।৬।৯	৩।৪।৮	৩।৯।১২		৬।১০।১৪	৮।১১।১৫
২।৬।১০	৩।৪।৯	৩।৯।১৩	৫।৮।১০	৬।১০।১৫	
২।৬।১১	৩।৪।১০	৩।৯।১৪	৫।৮।১১	৬।১১।১৩	৮।১২।১৩
২।৬।১২	৩।৪।১১	৩।৯।১৫	৫।৮।১২	৬।১১।১৪	৮।১২।১৪
২।৬।১৩	৩।৪।১২		৫।৮।১৩	৬।১১।১৫	৮।১২।১৫
২।৬।১৪	৩।৪।১৩	৩।১০।১৩	৫।৮।১৪		৯ (১)
২।৬।১৫	৩।৪।১৪	৩।১০।১৪	৫।৮।১৫	৬।১২।১৩	৯।১০।১৩
	৩।৪।১৫	৩।১০।১৫		৬।১২।১৪	৯।১০।১৪
২।৭।৮	৩।৫।৮		৫।৯।১০	৬।১২।১৫	৯।১০।১৫
২।৭।৯	৩।৫।৯	৩।১১।১৩	৫।৯।১১	২১(৩)	
২।৭।১০	৩।৫।১০	৩।১১।১৪	৫।৯।১২		৯।১১।১৩
২।৭।১১	৩।৫।১১	৩।১১।১৫	৫।৯।১৩	৭।৮।১০	৯।১১।১৪
২।৭।১২	৩।৫।১২		৫।৯।১৪	৭।৮।১১	৯।১১।১৫
২।৭।১৩	৩।৫।১৩	৩।১২।১৩	৫।৯।১৫	৭।৮।১২	
২।৭।১৪	৩।৫।১৪	৩।১২।১৪		৭।৮।১৩	৯।১২।১৩
২।৭।১৫	৩।৫।১৫	৩।১২।১৫	৫।১০।১৩	৭।৮।১৪	৯।১২।১৪
		৫৩ (৩)	৫।১০।১৪	৭।৮।১৫	৯।১২।১৫
২।৮।১০	৩।৬।৮		৫।১০।১৫		৯ (২)
২।৮।১১	৩।৬।৯	৪।৮।১০	৫।১১।১৩	৭।৯।১০	
২।৮।১২	৩।৬।১০	৪।৮।১১	৫।১১।১৪	৭।৯।১১	২৬১
২।৮।১৩	৩।৬।১১	৪।৮।১২	৫।১১।১৫	৭।৯।১২	
২।৮।১৪	৩।৬।১২	৪।৮।১৩		৭।৯।১৩	ইতি জিভেদ
২।৮।১৫	৩।৬।১৩	৪।৮।১৪	৫।১২।১৩	৭।৯।১৪	প্রস্তার
	৩।৬।১৪	৪।৮।১৫	৫।১২।১৪	৭।৯।১৫	(ক্রমণঃ)

স্বরলিপি

সুরট মল্লার—তেতাল

(বাংলা গান খালের অঙ্করণে রচিত)

আজি যাও যাও ঘন গরজে
বহিছে প্রভঞ্জন গগন ভরিল রজে ।
চমকে চপলা কাঁপে সভয়ে কানন
হের ময়ূর ময়ূরী ত্রাসে সম্বরে নতন
আঁধার ঘনাল হ'ল নির্জন পথ যে ।
বেশ বিফল, রুখা বিরচন কেশ
কণ্ঠে মালতী মালা ঝরিল নিঃশেষ
চিত্ত বিকল তব অঙ্গ বিবশ যে ।*

কথা—শ্রীযুক্ত উপেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় (বিচিত্রা সম্পাদক) সুর ও স্বরলিপি—শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়

স্থায়ী

না মা ॥	০	রা পা মা গা	১	রগা গরা মন গা	২	রা -১ -১ -১	৩	-১ -১ না সা ॥
আ জি	০	যা ও যা ও	০	ঘ ন গ র	০	জে ০ ০ ০	০	০ ০ আ জি

০	ন সা রা সা -ধ পা	১	মা গরা মন সা	২	রা -১ -১ -১ -১	৩	-১ -১ -১ -১ ॥
০	যা ও যা ও ০ ও	০	ঘ ন গ র	০	জে ০ ০ ০ ০	০	০ ০ ০ ০

০	রা মা মা মা	১	পা -১ পা পরা	২	রা গা গা ধা	৩	পা মা গা রা ॥
০	ব হি ছে প্র	০	ভ ০ ঙ ন ০	০	গ গ ন ভ	০	রি ল র জে

“যাও যাও ঘন গরজে”

* রচয়িতার বিনা অনুমতিতে কেহ এই গানখানি রেকর্ডিং করিতে পারিবেন না ।

অন্তরা

II {^০না মপা পা না | ^১না না না না | ^২না স'সী সী সী | ^৩সী সী সী সী |
০ চম কে চ | প লা কা পে | ০ সভ ঘে কা | ন ন হে র

^০না সী রী রী | ^১রী গী মী মী | ^২গী -না রী গ'রী | ^৩সী -না সী সী |
ম য় র ম | য় রী জা সে | স ০ ঘ রে ০ | ন ০ ঙ্গ ন

^০সী স'রী র'সী গা | ^১ধা পা পা পা | ^২পা ধা-ধপা পা | ^৩মা গা রা-গা | ^০রগা-রপা মা গা
জা ধা র ঘ | না ল হ' ল | নি ০ ঙ্গ ন | প থ যে ০ "যা ০ ০ ও যা ও"

২য় অন্তরা

II {^০রা -মা রা রা | ^১সাঁ ন্ সা সা | ^২না ররা মা মা | ^৩(পা-মা ধপপা-রা)} | ^০পা-না পা-না |
যে ০ ল বি | ফ ল র থা | ০ বির চ ন | কে ০ শ ০ ০ | কে ০ শ ০

^০মা -পা পা না | ^১না না না না | ^২না নসী না সী | ^৩নসী-র'না সী-না |
ক ০ ঠে মা | ল তৌ মা লা | ০ ঝরি ল নি: | শে ০ ০ ০ ঘ ০

^০না -নরী র'সী সী | ^১গা ধা পা পা | ^২পা -পধা পা পা | ^৩মা গা রা -গা |
চি ০ ০ ঙ্গ বি | ক ল ত ব | অ ০ ০ জ বি | ব শ যে ০

^০রগমা-পধগা ধা পা | ^১মা গরা সন্ সা | ^২রা -না -না -না |
"যা ০ ০ ০ ও যা ও | ঘ ন ০ গ ০ র | জে ০ ০ ০"

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেশ্বনাথ দে (সুবোধবাবু)

তেওরা

৫৮০। ধা কেটে তাগ ধা ধা কেটে তাগ তাগ

তেরে কেটে দিগ দাগ তেরে কেটে তেরে

কেটে তাগ তাগ দিগ তাগ তেটে তাগ

দিগ তাগ তেটে কতা গদি ঘেনে ধা

৫৮১। কতা আন্না কং ত্রেকেটে দেস্তা ঘেগে তেটে

ধা ঘেনে কড়ান্ ধা ধা গদি ঘেনে কং

ত্রেকেটে তাগ কড়ান্ তা দেং থুন্ না দেং

তেরেকেটে তাগ কড়ান্ ধা তেরে কেটে তাগ

২ তাগ তেরে কেটে তাগ ধা

৫৮২। থুন থুন থুন ত্রেগে থুন তা ঘেনে তা ঘেগে

তেটে ঘড়ান্ ধা তেটে থুদি কতা ঘেনাক্

দিঘেনে গদি ঘেনে তাগে তেটে ধা ধা

কড়ান্ কড়ান্ ধা কড়ান্ ধা কড়ান্ কড়ান্ ধা

৫৮৩। দেং তেটে তেটে দিঘেনে দে এস্তা কতা

ঘড়ান্ দেং দেং তা দেং তাগে দেং

নাগেনে নাআস্তা কতা দী ত্রেকেটে তাগ

থুন ধানক তেটে কতা কড়ান্ কড়ান্

কড়ান্ ধা

তেওরা—আড়ি

৫৮৪। জেকেটে তাগেনে ঘড়ান্ ঘড়ান্ ধাগে তেটে

২ ধাগেৎ দিঘেনে ধাগেনে ধা তেটে কং জেকেটে

১ খেকেটে কতাগ দিঘেনে দিগেনে ধা

৫৮৫। তা দেৎ দেৎ ধা তেরে কেটে গদিঘেনে নাগ

দেৎ খেটে নাআন কতাগ্ নাআন কতাগ

২ নাআন কতাগ ধা

৫৮৬। দে নান্ তেটে কতেটে তাগেনে জেগেনে

২ থ্মা কং কতেটে তাগ ঘড়ান্ তেটে তাগ

ঘড়ান্ তেটে তাগ্‌ড়ান্ তেটে ধা

গান

শ্রীনীগোপাল ঘোষ

আজকে মধুর পূর্ণিমাতে
মধুর তোমার ঝুলন কোলা,
মনের মত মধুর কে রে
নৌপের শাখায় বাধ্বে দোলা!

তোমার দোলার দোছল দোলায়
ভোলায় সবার পরাণ ভোলায়,
দোলার সনে বাঁশীর তানে
নিখিল ভুবন আপন-ভোলা।

বিশ্ব দোলায় দোল লেগেছে
আজকে তোমার দোলার সনে
দোল লেগেছে দখিন হাওয়ায়
দোল লেগেছে মনের বনে।

দোল দিয়েছে উত্তল হাওয়া
আকুল তোমার বাঁশীর গাওয়া,
ভূলায় প্রাণের সকল চাওয়া
পর্যণ শুধু হয় বিভোলা।

স্বরলিপি

কাফি—তেতাল।

শ্রাবণে এল রে বাদল

আমার পরাণ-বীণা বাজে

রিমঝিম রিমঝিম ঝরে অবিরল!

চিন্ত ময়ূর সম নাচে।

বনভলে পশুপাখী ধায়

মনে হয় বনে ছুটে যাই

তরুণুলে আঁধার ঘনায়

বনপথে আপনা হারাষ্ট

তমালছায়ায় নাচিয়া বেড়ায়

ঝুলনা ঝুলাই—বাঁশরী বাজাই

মত্ত ময়ূরের দল!

যৌবন পুলকোচ্ছলে ॥

কথা ও সুর—শ্রীনির্মলচন্দ্র বড়াল, বি. এল., বাণীকণ্ঠ

স্বরলিপি—শ্রীমতী নীলিমা ও রমলা ঘোষ

স্থায়ী

II {^০সা রা রা রা | ^১মজ্জা -না মা মা | ^২গা -পা -না -না | ^৩না -না -না -না | ^৪মা -জ্ঞা -রা -সা } I
আ ব ণে এ ল ০ ০ রে বা দ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ল

পা -ধা গা -সী | গা ধা পা -না | গা মা গা পা | মা -জ্ঞা -রা -সা II
রি ম্ ঝি ম্ | রি ম ঝি ম্ ঝা রে অ বি র ০ ০ ল

অন্তরা

II {^০পা রা রা রা | ^১রা রা রা র'মা | ^২স'রা -জ্ঞা -না -না | ^৩রা -সী -না -না |
ব ন ত লে | প শু পা খী ০ | ধা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

পা না না ন'দী | সী সী জ্ঞা রা | সী -না -না -না | -না -না -না -না |
ত রু ম্ লে ০ | আ ধা র ঘ না ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

{সী রী সী পধা : গা -১ -১ -১ ধা সী গা ধা পা -১ -১ [-১]
ত মা ল ছা : যা ০ ০ য় না চি যা বে ডা ০ ০ য়

পা -ধা পা পা মগা -রা রা গা মা -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ II
ম ০ ত ম য় ০ ০ রে র দ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ল

সংগারী

II {পা সী সী না সী না সী রী সী -রী সী -১ | -১ -ধা -পা -১ I
আ মা র প রা গ বী গা বা ০ জে ০ ০ ০ ০ ০

মা -জা রা রা রা জা মা পা জমা -জা -রা -সা রা -১ -১ -১ II
চি ০ ত ম য় র স ম না ০ ০ ০ চে ০ ০ ০

আভোগ

II {পা রী রী রী রী রী রী রী রী সী সী -রী -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ I
ম নে হ য় ব নে ছ টে ০ যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ই

পা না না সী না সী রী রী সী -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ I
ব ন প থে আ প না ছা রা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ই

{সী রী সী পধা : গা -১ -১ -১ ধা সী গা ধা পা -১ -১ [-১]
রু ল না য় ০ লা ০ ০ ই বী ল রী বা জা ০ ০ ই

পা -ধা পা পা মা গা গরা -গা মা -১ -১ -১ | -১ -১ -১ -১ II
মো ০ ব ন : পু ল কো ০ ০ ছ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ল

মানব জীবনে সঙ্গীতের প্রভাব

অধ্যাপক শ্রীদিগম্বিনাথ শাস্ত্রী

উপনিষদের ঋষি গেয়েছিলেন—“সত্যম্, শিবম্, সুন্দরম্
নাম্যাম্মা বলহীনেন লভ্য—” সৃষ্টির আদিযুগ হ’তে
মাহুয়ের মন সত্য, শিব ও সুন্দরের মধ্যে আপনাকে
রূপান্তরিত করবার জন্য নিজের সঙ্গে নিজেরই নিরন্তর
সংগ্রাম করে’ আসছে। তারও হাজার হাজার বছর
আগে বৈদিক ঋষিগণ বেদের সূক্ত রচনাকালে প্রকাশ
করেছিলেন—“আনন্দস্ত পুত্রাঃ বয়ম্—” আনন্দ হ’তেই
আমাদের উদ্ভব, আনন্দেই আমাদের লয়। নৈমিষারণো
এবং তমসার তীরেও যেদিন আখ্য ঋষিগণের বেদমন্ত্র
উদাস্ত কণ্ঠে উচ্চারিত হয় নি, তখন হ’তেই মানবের
কণ্ঠে বিহগের কলকাকলি, তটিনীর প্রাণ মাতান
কলনিদাদ এবং শিশুকণ্ঠে সহজ সরল মাতৃ সঙ্ঘোষনের
স্বায় প্রকাশ পে’ল সঙ্গীতের মূর্ছনা।

মানব জীবনের সার্থকতাই সেইখানে যেখানে মাহুয়
তার মনুষ্যত্বের পরিমায় আপন। হ’তেই বিকশিত হয়ে
উঠে। আমাদের মানবাত্মার অন্তর্নিহিত শক্তিকে পরিচয়
দেওয়ার জন্যই এই জীবন। আত্মার আলোকে এই জীবনের
পথকে আলোকিত করতে না পারলে এই দুর্গম পথের
অভিযানে আমরা কি করে’ সার্থকতা লাভ করব? সঙ্গীতই
আত্মাকে করে আলোকিত, প্রাণকে করে বিকশিত।

চতুষষ্টি কলা বিজ্ঞার মধ্যে সঙ্গীতের স্থান সর্বোচ্চে—
ইহাই ভারতীয় শাস্ত্রকারদের অভিমত। তাই তাঁহারা
মত প্রকাশ করেছেন—

“জপ কোটি গুণং ধ্যানং
ধ্যান কোটি গুণং লয়ং
লয় কোটি গুণং গানং
গানং পরত্তরং নহি।”

সভ্যতা প্রসারের সঙ্গে সঙ্গে মাহুয়ের চিন্তাধারাও
অতীন্দ্রিয়তার পথে নিজেকে ছড়িয়ে দিল। কল্পনা-
মার্গের দ্বারা হলো পখিক, তাঁরা স্বর ও বাণীর সংযোগে
নিজ নিজ চিন্তাধারাকে প্রকাশ করলেন। তাই স্তবস্ততি,
স্তোত্রপাঠ ও বেদমন্ত্র স্বরূপ প্রকাশ করল চন্দ্র ও সুর
সম্বন্ধে। আনন্দের ঘিনি প্রতীক—তাকে আরাধনা করবার
আবাহন বাণীও ভাষায় প্রকাশ পে’ল ছন্দে আর গানে।

স্বরের এমন একটা শক্তি বা ক্ষমতা আছে যাহা
আলোর চেয়েও স্নিগ্ধ, সলিলের চেয়েও তৃপ্তিপ্রদ। যাহা
তাঁহার নিজের শক্তিতেই উর্জ্বতম ভাবলোকে যেয়ে
পৌছায়—যেখানে সত্য, শিব ও সুন্দরের অধিষ্ঠান।

স্রষ্টা এবং সৃষ্টির যা উপাদান, তা নিয়েই মাহুয়
স্বর্ষী হ’তে পারেনি।—তাদের জৈবিক মন চায় এমন
সত্য এবং সৌন্দর্য যা এই পরিবর্তনশীল জগৎ হ’তে
তাদিকে নিয়ে যায় এমন সুরে যেখানে সৌন্দর্যমুগ্ধ শিল্পীর
বিশুদ্ধ অন্তর থেকে বেরিয়ে আসে বিপুল ভাবাবেগ এবং
তা থেকেই সৃষ্টি হয় সঙ্গীত।

সেই বাণীই একদিন বিটোকোনের সিম্ফনী এবং
তানসেনের কণ্ঠ হ’তে বেরিয়ে জগৎকে মুগ্ধ করেছিল।

মধ্যযুগে ভারতীয় সঙ্গীতের রমণীয় মাদুর্য্য সভ্য সমাজ
কতৃক অবজ্ঞাত ও উপেক্ষিত হয়ে লোকের অন্তর হ’তে
বিদূরিত হয়েছিল,—ভুলে গিয়েছিল তারা প্রাণের প্রাচুর্য্য
আর অন্তরের স্বাতন্ত্র্য। তখন তারা মেতে উঠেছিল
অর্থনীতি, রাজনীতি আর সমাজনীতি নিয়ে। ঊনবিংশ
শতাব্দীর প্রথমভাগ হ’তেই ভারতীয় জীবনে আবার
Renaissance যুগের প্রবর্তন হয়। এই যুগ হ’তেই
ভারতীয় সঙ্গীতের উৎকর্ষ নানা দিকে প্রসার লাভ করে।

সঙ্গীতের দুটি ধারা আছে—কণ্ঠসঙ্গীতে ও যন্ত্রসঙ্গীতে আজকাল সঙ্গীত শিক্ষা বা সঙ্গীতাত্মশীলন একমাত্র পেশাদার নরনারীর জীবিকার্জ্জনেব উপায় বলেই পরিগণিত হয় না। সমাজ আজ বুঝেছে—লেখাপড়া শিক্ষা যে রূপ জাতীয় উন্নতির সোপান—তেমনি সঙ্গীতাত্মশীলনও একটা শিক্ষণীয় স্বকুমার কলা। বাণীর মন্দিরে উভয়েরই সমান অধিকার।

খাটী উচুদরের সঙ্গীত চাঁদের আলোর মত স্বচ্ছ এবং নির্মল। ইহা সমাজকে আধ্যাত্মিক উন্নতির পথে এগিয়ে নিয়ে যায়। উচুদরের সঙ্গীতের একটা প্রচণ্ড শক্তি আছে—একটা দুর্দমনীয় গতিবেগ আছে—“It is a comet sweeping through the infinite” ইহা দেখে চলে অদৃশ্যের পথে, অনন্তের সন্ধানে।

এই সঙ্গীত আমাদের অন্তরকে করে প্রসারিত, জীবনে আনে উন্মাদনা, চিন্তে আনে দৃঢ়তা। ভগবানে প্রগাঢ় বিশ্বাস যেমন জীবনে নিয়ে আসে রূপান্তর, সত্যিকার সঙ্গীতও তেমনি মানব জীবনে ঘূমের ঘোরে আনে মহাজাগরণের সাড়া।

সঙ্গীতের ভিতর যারা দিতে পারে সঞ্জীবনীর অসীম শক্তি—তাদের গানের ভিতর পাওয়া যায় এমন একটা আনন্দান যি তার শ্রোতাকে নবজীবনের আলীকর্মাণী তুলিয়ে কোকিলের কুজন আর বকুলের সুবাস বুলিয়ে দেয় সারা অঙ্গে।

মানুষের জীবনে যেমন খাদ্যের প্রয়োজন, তেমনি তার বিশুদ্ধ আনন্দেরও প্রয়োজন। “Men cannot live by bread alone—” এই সত্য আজ জনসমাজ মধ্যে উপলব্ধি করেছে। তাই জনসমাজ আজ আনন্দের উৎসমূল সন্ধানে দুর্গম পথের যাত্রী হয়েছে। জীবনকে পরিপূর্ণ আনন্দময় করে তুলতে হলে প্রথমই প্রয়োজন হয় মানসিক উন্নতির। কারণ আনন্দের ভিতর দিয়ে যে শিক্ষা তাই মানুষের হৃদয়-বৃত্তির সহিত আপনা হুঁতেই গড়ে উঠে। গণজাগরণের মূলেও সঙ্গীতের প্রভাব কম নয়।

মধ্যযুগে চৈতন্য মহাপ্রভু তাঁর প্রেমবন্তায় বাংলাকে উদ্ভুদ্ধ করেছিলেন। তারই স্রোতঃ আজ পর্যন্তও বাংলা দেশে প্রবাহিত।

বাংলার রবীন্দ্রনাথ কথার মালা গাঁখে গাঁখে সৃষ্টি করলেন—অপূর্ব মাদুরীমণ্ডিত কাব্য। উদয়শঙ্কর, দিলীপকুমার তার ভিতর প্রাণের স্পন্দন জাগিয়ে তাকে সজীব করে তুললেন, স্বগীয় বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে ভারতকে জানিয়ে দিলেন—সঙ্গীত শুধু মাত্র শিল্প বা কলা নহে, ইহা উচ্চস্তরের বিজ্ঞানসম্মত কণ্ঠ-সাধনা। সে সাধনায় প্রয়োজন হয়—একাগ্রতা, স্থিতপ্রজ্ঞা আর প্রাণের অনাবিল প্রসন্নতা। এঁদের প্রচেষ্টায়ই সঙ্গীত জনসমাজে আদর এবং শ্রদ্ধার বিষয় হয়ে দাঁড়িয়েছে। ক্রমে ক্রমে সঙ্গীতের আরও উন্নতি হউক ইহাই আমাদের কামনা।*

ঔ তৎ সৎ ঔ

মহিলা সুর সাধনালয়ের উদ্বোধন সভায় পঠিত।

স্বরলিপি

(যুগলবন্দ*)

বসন্ত—সুরকাকতাল

গাও গুণীগণ বিচার করিয়ে
সপ্তস্বর তিন গ্রাম, ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী

তালে মানে শুরে লয়ে।

রেখব গান্ধার মধ্যম ধৈবত নিখাদ,
পঞ্চ সুর সদা কোমল কড়ি সাধ,
আরোহী অবরোহী, আস্থায়ী সঙ্কারী
ঔড়ব খাড়ব সম্পূরণ দেখিয়ে ॥

বাদী সম্বাদী বিবাদী, শ্রুতি আদি মূরছনা,
সাধয়ে গুণীগণ দেখাইয়ে গুণপনা,

দেশী মারগ সঙ্গীত ধারণায় রাখ সত

ক্রপদ খ্যালাদি গাবে বিভাগ করিয়ে ॥

গাও গুণী তেলেনা, দেরেনা দেরেনা দ্রিম্ দ্রিম্,

বাজাও তালে তালে, ধা কেটেতাক্ ধূমা কেটেতাক্ ধিন্,

সাজাও থরে থরে, তালে মানে অলঙ্কারে,

মাতুক সবে আজি সঙ্গীত সুধা পিয়ে ॥

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীপাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায়

ঠাট—শ ম ক্ষ। জাতি—খাড়ব। বাদী—মধ্যম। সমবাদী—ষড়জ। বিবাদী—পঞ্চম।

আস্থায়ী

11	+	সাঁ	-	না	ধা	না	ধা	মা	-	মা	-	I
		গা	০	০	ও	ও	গী	গ	০	৭	০	

	+	মা	মা	০	মা	মা	২	মা	-	মা	৩	-	মা	-	I
		বি	চা		র	ক		রি	০	০	০	০	০	০	

	+	মা	মা	০	মা	গা	২	মা	মা	৩	ধা	-	ধা	-	I
		স	প্ত		স্ব	র		তি	ন	ত্রা	০	০	ম	০	

* যুগলবন্দ দুইজনে গীত হয়। একজন গানের কথাগুলি এবং অন্ত্রে স্বরগ্রাম সুরে, লয়ে ও তানে গাহিয়া থাকে।

+	মা	ধা	না	না	সী	সী	সী	-	সী	সী	I
ছ	য়	রা	গ	ছ	ত্রিশ	রা	০	গি	গী		
+	সী	না	ধনা	ধা	মা	গা	ধা	ধা	সী	-	II
ভা	লে	মা০	নে	হ	রে	ল	০	য়ে	০		

অন্তরা

II	+	মা	মা	মা	মা	ধা	-	না	-	সী	-	I
	রে	থ	ব	গান্	ধা	য়	০	ম	০	ধা	ম্	
+	ধী	-ধী	সী	-	না	-	সী	-	সী	-	I	
	ধৈ	০	ব	ত	নি	০	থা	০	ধ	০		
+	ধী	-	ধী	গা	ধী	-	সী	-	সী	-	I	
	গ	০	ক	হ	র	০	স	০	দা	০		
+	না	সী	না	ধা	মা	-	মা	-	মা	-	I	
	কো	ম	ল	ক	ড়ি	০	সা	০	ধ	০		
+	মা	মা	মা	ক্রা	মা	-	গা	-	গা	-	I	
	আ	রো	হী	অ	ব	০	রো	০	হী	০		
+	মা	-	ধা	ধা	না	-	সী	-	সী	-	I	
	আ	০	হা	যী	স	০	কা	০	রী	০		
+	সী	-	না	ধা	না	-ধা	মা	-	মা	-	I	
	ঙ	০	ড়	ব	থা	০	ড়	০	ব	০		
+	গা	মা	ক্রা	মা	গা	-মা	ধা	-	সী	-	II	
	স	ম্	র	ণ	দে	০	ধি	০	য়ে	০		

সধগারী

II + মা মা ০ মা ২ ক্রা ক্রা ৩ গা -১ গা -১ I
বা দৌ স স্বা দৌ বি বা ০ দৌ ০

+ গা মা ০ স্বা গা ২ মা গা ৩ স্বা -১ সা -১ I
ক্ৰ তি আ দি মূ র ড ০ না ০

+ মা -মা ০ মা ২ ক্রা ক্রা ৩ গা -১ গা -১ I
সা ০ ধ য়ে শু গী গ ০ ৭ ০

+ মা মা ০ ধা ধা ২ না না ৩ সা -১ সা -১ I
দে খা ই য়ে শু ৭ প ০ না ০

+ সা সা ০ না ধা ২ না ধা ৩ ধা -১ ধা -১ I
দে নী মা র গ স গী ০ ত ০

+ গা -মা ০ ধা না ২ সা সা ৩ সা -১ সা -১ I
ধা ০ র গায় রা ধ স ০ ত ০

+ সা সা ০ না ধা ২ না ধা ৩ মা -১ গা -১ I
ক প দ খা লা দি গা ০ বে ০

+ গা মা ০ ক্রা মা ২ গা -মা ৩ -স্বা -১ সা -১ II
বি ভা গ ক রি ০ ০ ০ য়ে ০

আভোগ

II + ০ ২ ৩ ০
মা -১ ধা ধা না -না সাঁ -১ সাঁ -১ I
গা ও শু গী তে ০ লে ০ না ০

+ ০ ২ ৩ ০
খাঁ খাঁ খাঁ খাঁ সাঁ না সাঁ -১ সাঁ -১ I
৫ রে না দে রে না জি ম্ জি ম্

+ ০ ২ ৩ ০
না -সাঁ না না ধা ধা ধা -১ ধা -১ I
বা ০ জা ও তা লে তা ০ লে ০

মা মা ০ ২ ৩ ০
ধা কেটে তাক্ ধুমা কেটে তাক্ ধি ০ ০ ন্

+ ০ ২ ৩ ০
মা -মা মা মা ক্রা ক্রা মা -১ গা -১ I
সা ০ জা ও থ রে থ ০ রে ০

+ ০ ২ ৩ ০
মা মা ধা ধা না না সাঁ -১ সাঁ -১ I
তা লে মা নে অ ল জা ০ রে ০

+ ০ ২ ৩ ০
খাঁ -১ গাঁ গাঁ খাঁ খাঁ সাঁ -১ সাঁ -১ I
মা ০ তু ক স বে জা ০ জি ০

+ ০ ২ ৩ ০
না -সাঁ না ধা মা গমা খা -১ সা -১ II II
সং ০ গী ত হু ধা ০ পি ০ রে ০

স্বরলিপি সুরালয়-চৌতাল

সাধন বিন দুখ পায়ে সব নর
ইহ সংসারমে বার বার ।
প্রথম আপন মনকে নির্মল কররে
তব পাণ্ডয়ে অধিকার ।
যো করতহি সাধন মানত গুরুকে বিধান
ওহি অতি চতুর ।
কাহে দীন মন করতহি বৃথা কাল হরণ
কররে বিচার ।

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীকৃষ্ণধন ভট্টাচার্য্য

আরোহী—ন্ স গ ম প ন স্

অবরোহী—স্ ন প ম গ ঙ্গ স

গ্রহ—ন। অংশ—স। ত্রাস—স।

স্থায়ী

৩	৪	+	০	২	০	-১	০	-১
ন্	-সা	সা	সা II গা	গমপা	গা	গা	ধা	সা
সা	০	ধ	ন	বি	ন ০ ০	হ	খ	পা
							০	ধে

৩	৪	+	০	২	০	-১	০	-১
গা	মা	পা	পা I সা	স্	না	-পা	পা	-মা
স ০	ব	ন	র	ই	হ	সং	০	সা
							০	০

৩	৪	+	০	২	০	-১	০	-১
পা	-১	-মা	-পা I মা	-গা	-মা	গা	গা	-ধা
মে	০	০	০	বা	০	০	০	০
						০	০	০

অন্তরা

II	+	পা	পা	০	-না	না	২	সাঁ	-১	সাঁ	সাঁ	৩	সাঁ	না	৪	সাঁ	-১	I	
		প্র	থ	০	০	য	আ	০	০	প	ন	য	ন	কো	০				
	+	সাঁ	-গাঁ	০	ধাঁ	সাঁ	২	সাঁ	সাঁ	০	না	-পা	৩	পা	পা	৪	মা	গা	I
		নি	০	০	ধ	ল	ক	র	রে	০	০	০	০	ত	ব	পা	৬		
	+	গা	-মা	০	-পা	-১	২	মা	গা	০	ধাঁ	সা							
		য়ে	০	০	০	০	অ	ধি	কা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	

সঞ্চারী

II	+	সা	-১	০	সা	গা	২	মা	গা	০	পা	-মা	৩	পা	পা	৪	পা	-না	I
		যো	০	০	ক	র	ত	হি	সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
	+	সাঁ	না	০	সাঁ	সাঁ	২	না	-পা	০	পা	পা	৩	-মা	-১	৪	গা	-১	I
		ন	ত	০	০	ক	কে	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
	+	গা	-ধাঁ	০	সা	-১	২	সা	সা	০	সা	গা	৩	-মা	-পা	৪	পা	-১	I
		৬	০	০	হি	০	অ	তি	চ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

আভোগ

II	+	পা	-১	০	না	-১	২	সাঁ	সাঁ	০	সাঁ	৩	সাঁ	গাঁ	৪	ধাঁ	সাঁ	I
		কা	০	০	হে	০	০	দৌ	ন	০	০	০	০	০	০	০	০	০
	+	সা	না	০	-পা	-১	২	গা	-১	০	-মা	গা	৩	পা	না	৪	সাঁ	-১
		র	ধা	০	০	০	০	কা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
	+	পা	পা	০	মা	-গা	২	মা	গা	০	-ধাঁ	সা						
		ক	র	০	০	০	০	বি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

অভিভাষণ

শ্রীভূপেন্দ্রকৃষ্ণ ঘোষ

মাননীয় সভাপতি ও সমবেত ভক্তমণ্ডলী,

অন্তকার এই অল্পষ্টানে আপনারা আমাকে যে সম্মান দিলেন তাহার জন্ত আপনাদের সকলকেই অজস্র ধন্যবাদ দিতেছি। একরূপ ব্যাপারে সংশ্লিষ্ট থাকিতে আন্তরিক ইচ্ছা হয় ও ভালবাসি, কিন্তু এ ভাবে নয়। কারণ নিজেকে এই সম্মানের সম্পূর্ণ অযোগ্য বিবেচনা করি। এইটী আমার মনের কথা। যাহা হউক, সর্বপ্রথমে এই কলেজের ফাইন আর্টস সোসাইটীর সভাপনকে এই প্রকার প্রতিযোগিতার আয়োজনের জন্ত ভূয়সী প্রশংসা করিতেছি। আমার মনে হয়, সমস্ত স্কুল ও কলেজের মধ্যে ইহারাই এ বিষয়ে অগ্রণী। এই কলেজের কর্তৃপক্ষগণ এইরূপ প্রতিযোগিতা অনুমোদন করিয়াছেন ও উৎসাহ দিতেছেন তজ্জগৎ তাঁহারা বিশেষ ধন্যবাদের পাত্র। আশা করা যায়, প্রত্যেক কলেজই এই আদর্শ গ্রহণ করিবে। প্রতি মাসে একটা করিয়া সোসাল্ গেনারিংয়ে প্রতি কলেজে গান বাজনা চর্চা করা বোধ হয় ভাল। এই প্রতিযোগিতায় রূপদের ছাত্রছাত্রীর অভাব দেখিয়া দুঃখিত হইলাম। এই শ্রেণীর সঙ্গীতের আদর ক্রমশঃই নষ্ট হইতে বসিয়াছে। কিন্তু রূপদ শিক্ষা না করিলে ভারতীয় প্রকৃত ও উচ্চ সঙ্গীতের সহিত পরিচয় ও তাহার শিক্ষা একেবারে অসম্ভব। এই কথা আমি বহু বিশিষ্ট গুণীগণের নিকট শুনিয়াছি।

এখন আমি সকল ছাত্র ছাত্রীর নিকট একটা বিষয়ের বিচারের ভার দিতে চাহি। সেটী হচ্ছে এই যে, আজকাল আমাদের দেশে হাল্কা ঢংএর আধুনিক সঙ্গীতের যে একটা প্রবল বর্ষণ চলিতেছে তাহাতে ভারতীয় সঙ্গীতের উপকার না অপকার সাধিত হইতেছে! এ সম্বন্ধে আমার ব্যক্তিগত যেটুকু ধারণা তাহার একটু নিবেদন করিতে

চাই। আধুনিক প্রকৃত স্বর বিহীন সাময়িক প্রীতিবর্দ্ধক সঙ্গীত শিক্ষা করিবার সুবিধাগুলি এই যে, স্বল্প আয়াসেই সঙ্গীতজ্ঞ হওয়া যায়। স্বর সাধনের জন্য সময় নষ্ট হয় না কিম্বা একধেঁয়ে সারেগামা সারেগামা করিয়া চীৎকার ও তজ্জনিত বাজে পরিশ্রম অথবা সময় নষ্ট হইতে নিস্তার পাওয়া যায়। তারপর আজকাল অর্থ সমস্তার দিনে ওস্তাদ প্রভৃতির জন্য বিশেষ অর্থ ব্যয়েরও প্রয়োজন হয় না। বিজ্ঞানের ক্রমোন্নতিকে ধন্যবাদ দিয়া অল্প ব্যয়েই গান শেখা যায়। কলিকাতার প্রোগ্রাম শুনিবার উপযোগী একটা কম মূল্যের বেতার যন্ত্র, একটা সস্তার হারমোনিয়ম ও একটা গ্রামোফোন থাকিলেই বাড়ীশুদ্ধ লোকের গান শিক্ষা করিবার কোন অসুবিধা হয় না। তার উপর কেবলমাত্র দাদরা ও কাহারুবা ঠেকা দিতে পারেন একরূপ একটা বাজিয়ে পাইলেই একটু ভাল হয়, কারণ আধুনিক গানে ঐ দুটা তালেরই শতকরা নব্বইটা গানের ব্যবহার হইয়া থাকে এবং এইরূপ অতি সাধারণ তালেও যথেষ্ট তালভ্রষ্ট হইতে দেখা যায়। মোটের উপর কম খরচায় অল্প সময়ে প্রতিষ্ঠা লাভের সম্ভাবনাই অধিক। বেতার প্রতিষ্ঠান ও বিভিন্ন রেকর্ডিং ব্যবসায়ীদের লাভের পক্ষে যথেষ্ট সাহায্য করাও হইতেছে, কারণ তাঁহারা খুব কম খরচায় নিশ্চিন্ত ভাবে বেশী লাভবান হইতেছেন। আমি ঐ সকল প্রতিষ্ঠানের সম্পর্কীয় দুই একটা ভঙ্গ-লোকের সহিত কথা কহিয়াছিলাম। তাঁহারা বলেন, সর্বসাধারণের রুচি হিসাবে তাঁহাদের চলিতে হয়। একথা খুব সত্য ও সঙ্গত, সুতরাং আমাদের রুচি বিকারই সঙ্গীতের এই অধঃপতনের প্রধান কারণ। আর ইহাতে আমাদের দেশীয় ফিল্ম কোম্পানীদেরও বেশ সুবিধা

হইয়াছে, কারণ তাঁহারা একরূপ সহজসাধ্য সঙ্গীত পরিবেশন করিয়াই দর্শক ও শ্রোতৃবৃন্দকে মুগ্ধ করিয়া রাখিতে সমর্থ হইয়াছেন। যদি একটু উচ্চ সঙ্গীত শিক্ষা দিয়া ছবি তুলিতে হইত ফিল্ম গগন হইতে অনেক উজ্জ্বল তারকাই অকালে খসিয়া পড়িত। তাহা ছাড়া অনেকেই অল্প বিদ্যায় বেশী অর্থোপার্জন করিতে সমর্থ হইতেছেন। আর যাহারা রীতিমত পরিশ্রম করিয়া সঙ্গীত শিক্ষা করিয়াছেন তাঁহাদের পাক্ষিতে প্রতি মাসে একাদশী তিথিটারই উল্লেখ বেশী দেখা যায়।

এখন অপকার সম্বন্ধে আমার যাহা মনে হয় তাহা একটু বলিবার চেষ্টা করিব। এই হাল্কা ভাষা ও মিশ্র স্বর সমন্বিত আধুনিক সঙ্গীতের আমদানীর পূর্বে সঙ্গীত বলিতে যাহা বুঝাইত ও যাহা যুগ যুগান্তর ধরিয়া ভারতবাসীর মনে আনন্দ দিয়া আসিতেছিল তাহার সহিত সম্বন্ধ আমরা অনেকেই ছাড়িতে বসিয়াছি। সঙ্গীতের রাগ রাগিণীর প্রাধান্য কিম্বা প্রয়োজনীয়তা একেবারে অপ্রয়োজনীয় মনে করি। এমন কি মনে হয়, যদি আরও কিছুদিন এইভাবে প্রসার বৃদ্ধি পায় তাহা হইলে রাগ রাগিণীর নামগুলি পর্যন্ত ভুলিয়া যাইতে হইবে, কারণ সেগুলির অহুশীলনের কোন প্রয়োজনীয়তাই থাকিবে না। তারপর কাব্যসঙ্গীত বলিতে যদি বুঝায় কবিগণের লিখনগ্রন্থত সঙ্গীত, তাহা হইলে আমরা আমাদের পুরাতন কবিগণের রচিত সঙ্গীতগুলি একেবারে বর্জন করিতেছি কেন? হয়ত তাহার কারণ এই যে, সেগুলি রাগ রাগিণী আশ্রিত নচেৎ ব্রহ্মসঙ্গীতগুলিরও আজ এ দশা কেন? সেগুলি আর কাহাকেও গাইতে দেখা যায় না, কারণ সেগুলি লিখিতে উপযুক্ত শিক্ষক ও

বিশেষ পরিশ্রম দরকার। যাহা হউক পুরাতন সঙ্গীত-গুলির পুনরুদ্ধার বিশেষ প্রয়োজন। আরও হয়ত কত দিকে কত অপকার হইতেছে তাহা আপনারা ভাবিয়া দেখিবেন।

হয়ত আমি আপনাদের মিছা সময় নষ্ট করিতেছি বা অনেক অবাস্তবও বলিতেছি। সেটা আমার দোষ নয়। আপনাদের, আমার মত অল্পপণ্ডিত ব্যক্তির উপর এই গুরুভার অর্পণের ফল।

আর একটা বিষয় একটু বলিব, সেটা হচ্ছে নাচের বিষয়। আমি এ বিষয় বেশী কিছু বলিতে চাহিনা কেবল মাত্র আপনাদের বিবেচনা করিতে বলি যে শুধু আমাদের বাঙ্গালীর ঘরের প্রাপ্তবয়স্কা মেয়েদের নাচ দেখাইয়া আমাদের মুগ্ধোজ্জ্বল হইতেছে কিনা? অপরাপর ভারতীয় জাতি তাহাদের ঘরের মেয়েদের এ বিষয়ে উৎসাহিত করেন না কিম্বা গৌরবের বিষয় বলিয়া মনে করেন না। এখন আপনারা এই সকল বিষয় বিচার করিয়া যদি বোঝেন যে বিশেষ কিছু ক্ষতি হইতেছে না, তাহা হইলে আমার কিছু বলিবার নাই। আর যদি দেখেন বাস্তবিকই ক্ষতি হইতেছে তবে আমার সনির্বন্ধ অনুরোধ এই যে, যাহাতে ইহার প্রসারতা সম্বন্ধে বাধা পায় তার জন্ত বিশেষ চেষ্টা করা। আর ইহা এক মাত্র আপনাদের দ্বারাই সম্ভব। আজ যদি প্রত্যেকেই সমবেত চেষ্টা দ্বারা স্থপথগামী হইতে পারি, তাহা হইলে আবার হয়ত প্রকৃত ও উচ্চ সঙ্গীতের অহুশীলনের দিন ফিরিয়া আসিবে। আমার ক্রটি ও বিচ্যুতির জন্ত ক্ষমা ভিক্ষা করিতেছি। শ্রীভগবানের আশীর্বাদে এই অহুষ্ঠান সাফল্যমণ্ডিত হউক এই প্রার্থনা।*

* স্কটিশ চার্চ কলেজে ফাইন আর্টস সোসাইটি কর্তৃক অনুষ্ঠিত সঙ্গীত প্রতিযোগিতার উদ্বোধন সভায় উদ্বোধক কর্তৃক পঠিত।

স্বরলিপি

মিশ্র-দাদরা

কেগো মেঘ-বাতায়নে
এ জীবন ঘন ঘোরে,
কেন আজ সারাবেলা
ঝুরু ঝুরু বারি ঝরে।

আনিল যে ফুল ব'য়ে
সজল চাহনি ল'য়ে
বিছায়ে দেয় সে তনু
শ্রাম বনতল 'পরে।

নিখিল হিয়ায় বাজে
তাহার বাদল গান,
তারি সাথে যায় ভেসে
আমার গানের তান!

এমন নিরালা ক্ষণে
কি ভাবনা জাগে মনে
কাহারে দেখায় আলো
দীপখানি হাতে ধ'রে।

কথা—শ্রীপশুপতি ঘোষ

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীসত্য চৌধুরী

আস্থারী

II	না	না	না		না	না	সাঁ	।	পা	পা	-না		-সাঁ	-রাঁ	-।	I
	কে	গো	মে		ঘ	বা	তা		য	নে	০		০	০	০	

সাঁ	গা	ধা		পা	পা	সাঁ	।	ধা	পা	-।		-।	-।	-।	I
এ	জা	ব		ণ	ঘ	ন০		ঘো	রে	০		০	০	০	

মা	মা	পা		পা	ধা	পা	I	মা	পা	-ধা		-।	-।	-।	I
কে	ন	আ		জি	সা	রা		বে	লা	০		০	০	০	

মা	মা	গা		রা	রা	মা	।	গা	রা	-।		-।	-।	-।	II
ঝু	ক	ঝু		ক	বা	রি		ঝ	রে	০		০	০	০	

অন্তরা

II সী রী রী | রী রী -া I সী রী -সী | -রী -মী -জরী I
আ নি ল | যে ফ ল | ব যে ০ | ০ ০ ০ ০ ০

সী রী গা | সী মী জী I রী সী -া | {পা পা ধা I
স জ ল | চা হ নি | ল যে ০ | বি ছা যে

গা -রী সী | গা -ধপা পা I সা রা রা | পা মা মা I
দে য়্ সে | ত ০ ০ ০ হু | জা ম ব | ন ত ল

মা -গী -রজী | রা -সী -া II
প ০ ০ ০ | রে ০ ০

সংগারী

II রা রা জা | মা পা -া I মা -জরা রা | রা রা -গী I
নি খি ল | হি যা য়্ বা ০ ০ জে | তা হা বু

গা গা গা | গা -গী -গী I -গী -ধা পা | পা সী সী I
বা দ ল | গা ০ ০ | ০ ০ নু | তা রি সা

সী গা -া | গা -ধা -ধা I -পা -ধা পা | মা মা -মা I
থে যা য়্ | ভে ০ ০ | ০ ০ সে | আ মা বু

গা রা -জা | রা -া সা II
গা নে বু | তা ০ নু

আভোগ

II	সাঁ	রাঁ	রাঁ		রাঁ	রাঁ	রাঁ	।	সাঁ	রাঁ	-সাঁ		-রাঁ	গাঁ	-জাঁ	রাঁ	।
	এ	ম	ন		নি	রা	লা		ক	ণে	০		০	০	০০০		
	সাঁ	রাঁ	গাঁ		সাঁ	মাঁ	জাঁ	।	রাঁ	সাঁ	-		{পাঁ	পাঁ	ধাঁ	I	
	কি	ভা	ব		না	জা	গে		ম	নে	০		কা	হা	রে		
	গাঁ	রাঁ	-সাঁ		গাঁ	-ধপধা	পাঁ	I	সা	রা	রাঁ		পাঁ	মাঁ	মাঁ	I	
	দে	খা	য়		আ	০০০	লো		দী	প	খা		নি	হা	তে		
	মা	-গাঁ	-রজাঁ		রা	-সাঁ	-	II									
	ধ	০	০০		রে	০	০										

শ্রীনন্দোৎসব-গীতি

শ্রীচন্দ্রশেখর বন্দ্যোপাধ্যায় (দ্বিজশেখর)

আয়ত কত গোপ গোপিনী, দেখত নব মেহে ।
উদিত আজ বরজ মাঝ নন্দ ঘোষ গেহে ॥
বহত কত লোচন লোর সো ঘন রূপ হেরি ।
মগন ভেল সবছ মন তাকর তলু ঘেরি ॥
ভারত সব মঙ্গল বাণী গোপাল হুথ লাগি ।
ঈশান যুগ চরণ পূজি দেয়ত বর মাগি ॥

কহত কোই শুনহ সই যাকর হেন বাল ।
তাকর পদে অমর কঁাদে মুরছি মহীপাল ॥
হোয়ত কত মঙ্গল নাদ দেখত কোই রঙ্গে ।
রোয়ত কোই গোপাল মুখ হেরই প্রেম সঙ্গে ॥
বোলত কোই শ্রামর শশী গোপিনী মনচারী
শেখর দ্বিজ দেয়ত সোই প্রেমক বলিহারী ॥

শ্রীখোল বাহু (প্রাচীন গড়েরহাটী হস্তসাধন)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হস্তসাধন বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায় ।

২৬। $\overset{|}{\text{ঘেনেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনেতা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেনেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনেতা}}$

$\overset{|}{\text{তেটেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{তেটেতা}} \quad \overset{|}{\text{খেটেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{খেটেতা}}$

$\overset{|}{\text{তেটেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{তাখেতা}} \quad \overset{|}{\text{তাক্}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেন্}} \quad \overset{|}{\text{ঝা}} \quad \text{— —, — — —}$

$\overset{|}{\text{তেটেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{তাখেতা}} \quad \overset{|}{\text{তাক্}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেন্}} \quad \overset{|}{\text{ঝা}} \quad \text{— —, — — —}$

$\overset{|}{\text{তেটেতা}} \quad \overset{\circ}{\text{তাখেতা}} \quad \overset{|}{\text{তাক্}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেন্}} \quad \overset{|}{\text{ঝা}} \quad \text{— —) — — —}$

২৭। $\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} = \text{গুরু বোল ৮ মাত্রা}$

২৮। $\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{খেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} = \text{লঘু বোল ৮ মাত্রা}$

২৯। $\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}}$

$\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{ঘেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{তা}} \quad \text{—) — গুরু বোল ১৬ মাত্রা}$

৩০। $\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{খেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}}$

$\overset{|}{\text{গেদা}} \quad \overset{\circ}{\text{খেটে}} \quad \overset{|}{\text{নেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{গেদা}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেটে}} \quad \overset{|}{\text{খেটে}} \quad \overset{\circ}{\text{তা}} \quad \text{—) = লঘু বোল ১৬ মাত্রা}$

৩১। $\overset{|}{\text{ঘেনে}} \quad \overset{\circ}{\text{নেরে}} \quad \overset{|}{\text{গেনা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} \quad \overset{|}{\text{নেরে}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} \quad \overset{|}{\text{নেরে}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} = \text{গুরু বোল ৮ মাত্রা}$

৩২। $\overset{|}{\text{ঘেনা}} \quad \overset{\circ}{\text{নেরে}} \quad \overset{|}{\text{গেনা}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} \quad \overset{|}{\text{নেরে}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} \quad \overset{|}{\text{নেরে}} \quad \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} = \text{লঘু বোল ৮ মাত্রা}$

৩৩। $\overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{ঘেটে}} \overset{|}{\text{নেটে}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{দেরে}} \overset{\circ}{\text{গেরে}}$
 $\overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{তেটে}} \overset{|}{\text{নেটে}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{দেরে}} \overset{\circ}{\text{গেরে}} = \text{গুরু বোল ১৬ মাত্রা।}$

৩৪। $\overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{ঘেটে}} \overset{|}{\text{নেটে}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}}$
 $\overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{ঘেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} = \text{গুরু বোল ১৬ মাত্রা।}$

৩৫। $\overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{খেটে}} \overset{|}{\text{নেটে}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{খেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{খেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}}$
 $\overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{খেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} \overset{|}{\text{গেদা}} \overset{\circ}{\text{গেদা}} \overset{|}{\text{খেটে}} \overset{\circ}{\text{নেটে}} = \text{লঘু বোল ১৬ মাত্রা।}$

৩৬। $\overset{|}{\text{ঘেনে}} \overset{\circ}{\text{নেরে}} \overset{|}{\text{গেনা}} \overset{\circ}{\text{ঘেনে}} \overset{|}{\text{নেরে}} \overset{\circ}{\text{গেনা}}$
 $\overset{|}{\text{ঘেনে}} \overset{\circ}{\text{নেরে}} \overset{|}{\text{ঘেনে}} \overset{\circ}{\text{নাক্ তেরে খেটা}} = \text{গুরু বোল ৪ মাত্রা।}$

৩৭। $\overset{|}{\text{খেনে}} \overset{\circ}{\text{নেরে}} \overset{|}{\text{গেনা}} \overset{\circ}{\text{খেনে}} \overset{|}{\text{নেরে}} \overset{\circ}{\text{গেনা}}$
 $\overset{|}{\text{খেনে}} \overset{\circ}{\text{নেরে}} \overset{|}{\text{খেনে}} \overset{\circ}{\text{নাক্ তেরে খেটা}} = \text{লঘু বোল ৪ মাত্রা।}$

৩৮। $\overset{|}{\text{ঘেনা}} \overset{\circ}{\text{নেনা}} \overset{|}{\text{নেনা}} \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \overset{|}{\text{তিন্ তাক্ তেরে খেটা}}$
 $\overset{|}{\text{ঘেনা}} \overset{\circ}{\text{নেনা}} \overset{|}{\text{নেনা}} \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \overset{|}{\text{তিন্ তাক্ তেরে খেটা}}$
 $\overset{|}{\text{ঘেনা}} \overset{\circ}{\text{নেনা}} \overset{|}{\text{নেনা}} \overset{\circ}{\text{ঘেনা}} \overset{|}{\text{তিন্ তাক্ তেরে খেটা}}$
 $\overset{|}{\text{তিন্ তাক্ তেরে খেটা}} = ২৮ মাত্রা।$

৩৯। $\overset{|}{\text{দা- ঘেনা}} \overset{|}{\text{দেরে ঘেনা}} \overset{|}{\text{দা- ঘেনা}} \overset{|}{\text{দেরে ঘেনা}}$
 $\overset{|}{\text{দা- ঘেনা}} \overset{|}{\text{দেরে দেরে ঘেনে তাক্ তেরে খেটা}}$

দেরে গেরে দেরে গেরে ধেরে তেরে গেদা ধেরে
 তেরে গেদা ধেরে তেরে ঘেনে নেরে ঘেনে নাঙ
 তেরে খেটা তিন্ তাক্ তেরে খেটা তেরে পেটা = ২০ মাত্রা।

৪০। তা- পেটা তেরে পেটা তাক্ তেরে খেটে ত ক
 তেরে খেটা দেরে ঘেনা ঘেনে নেরে পেটে তাক্
 তেরে খেটা দেরে ঘেনে তেরে পেটা ঘেনে নেরে
 খেটে তাক্ তেরে খেটা দেরে ঘেনে ঘেনে নেরে
 খেটে তাক্ তেরে খেটা দেরে ঘেনে দেরে ঘেনে
 ঘেনে নেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা দেরে ঘেনে
 ঘেনে নেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা = ২৮ মাত্রা।

৪১। ঘেটেতা তাখেটা নাক্ তেরে খেটা) = গুরু ৪ মাত্রা।

৪২। খেটেতা তাখেটা নাক্ তেরে খেটা) = লঘু ৪ মাত্রা।

৪৩। ঘেটেতা তাখেটা ঘেটেতা তাখেটা
 ঘেটেতা তাখেটা তাখি তেরে পেটা) = গুরু ৮ মাত্রা।

৪৪। খেটেতা তাখেটা খেটেতা তাখেটা
 খেটেতা তাখেটা তাখি তেরে খেটা) = লঘু বোল ৮ মাত্রা

৪৫। (খেটেতা তাখেটা ঘেটেতা তাখেটা
 ঘেটেতা ঘেটেতা ঘেটে ঘেটে তেটে) = গুরু বোল ৮ মাত্রা।

৪৬। (খেটেতা তাখেটা খেটেতা তাখেটা

খেটেতা খেটেতা খেটে খেটে তেটে) = লঘু বোল ৮ মাত্রা।

৪৭। (তেটেতা তাখেটা খেটেতা তাখেটা

তেটেতা তাখেটা নাক্ খেই খেই) = গুরু বোল ৮ মাত্রা।

৪৮। (তেটেতা তাখেটা খেটেতা তাখেটা

তেটেতা তাখেটা নাক্ খেই খেই) = লঘু বোল ৮ মাত্রা।

৪৯। (তেটেতা তাখেটা খেটেতা তাখেটা

খেটেতা খেটেতা খেটে তেরা খেটা

তাখি তেরা খেটা ঘেটেদা দাঘিনা

ঘেটেদা দাঘিনা ঘেটেদা ঘেটেদা

ঘেটেদা দাঘিনা তাখি তেরা খেটা) = ২০ মাত্রা।

৫০। ঘেটেদা দাঘিনা তাখি তেরা খেটা

খেটেতা দাঘিনা তাখি তেরা খেটা

ঘেব্ ঘেব্ ঘেব্ ঙ্গাং — — ঙ্গাং — —

ঘেব্ ঘেব্ ঘেব্ গিঘের ঙ্গাং — —

একশত আটটি হস্ত সাধন মধ্যে প্রথম পঞ্চাশটি দেওয়া হইয়াছে। এই সকলের মধ্যে যুক্তবর্ণ সমূহের সন্ধি বিশ্লেষণও দেওয়া হইল :—

যুক্তবর্ণ—৩ নম্বরে ‘তাক্’=ড+ক্। ৫ নম্বরে ‘নাক্’=ন+ক্। ১০ নম্বরে ‘খুর’=খ+তট, ‘খুরখুর’=(খ+তট)+(খ+ত)। ১১ নম্বরে ‘টেন্তা’=টং+তা। ১৩ নম্বরে ‘ধোম্’=ধো+ম্। ১৬ নম্বরে ক্রে=ক+ (র ফলা) যুগপৎ ক্রিয়া। ১৮ ক এ ‘গ্রে’=গ+ (র ফলা) যুগপৎ ক্রিয়া, ‘নাঙনা’=নং+ন। ২৪ নম্বরে ‘খেইটি’=খ+ট, এই স্থলে ‘খ’ বাজাইতে বায়াতে বাম হাতের উচ্চাঙ্গুলী চতুষ্ঠয় (২য়, ৩য়, ৪র্থ, ৫ম) অঙ্গুলীমূল পর্যন্ত চাপর লাগিবে। ‘ধিন্’=ধ (খোলা)+বাম হস্ত কব্জি দ্বারা বায়ার খাব বা গাবের সম্মুখস্থ কিনারা হইতে মধ্যে দিগে ঘর্ষণ অথবা বাম মধ্যমাগ্র দ্বারা (৩য় অঙ্গুলী) গাবের দূরস্থ কিনারায় ঠুক দিয়াই উহার উপর ভর করিয়া বাম কব্জির দ্বারা বায়ার মধ্য দিগে ঘর্ষণ, কখনও বা কব্জির সহিত অঙ্গুষ্ঠার (১ম অঙ্গুলীর) পার্শ্ব ঘর্ষণ দ্বারা উৎপন্ন হয়, ‘ধ্রাং’=ধ+ (র ফলা)+ং। ১২ নম্বরে উরু=(ত্রে, উরু=(ত্রে+ন)।

ক্রমশঃ

ভ্রম সংশোধন

১৩৪৬ সালের আষাঢ় সংখ্যার ১৮৪ পৃষ্ঠায় উপরিভাগে প্রবন্ধটির নাম ‘কীর্তন’ না হইয়া ‘শ্রীখোল বাদ্য’ হইবে এবং (পূর্বপ্রকাশিতের পর) এর নীচে শ্রীরমণীমোহন পাল হইবে না। এই পৃষ্ঠার দ্বিতীয় স্তম্ভের ২য় পংক্তিতে ‘পাঠবর্ণ’ স্থলে ‘পাটবর্ণ’ হইবে। ১৮৫ পৃষ্ঠায় প্রথম স্তম্ভের ৩য় পংক্তিতে ‘এণ্ডা’ স্থলে ‘এভা’ হইবে, ১২শ পংক্তিতে ‘গিগিম্মি’ স্থলে ‘গিগিঘ্ঘি’ হইবে, ২৬শ পংক্তিতে ‘পাঠবর্ণ’ স্থলে ‘পাটবর্ণ’ স্থলে হইবে, দ্বিতীয় স্তম্ভের ১ম পংক্তিতে ‘পাঠবর্ণ’ স্থলে ‘পাটবর্ণ’ হইবে, ১১শ পংক্তিতে ‘অগ্রভাগ দ্বারা’ স্থলে ‘অগ্রভাগ দ্বারা উথিত হয়’ হইবে এবং এই প্রবন্ধের শেষে ‘ক্রমশঃ’ এই শব্দটির পরে—

হস্ত সাধন বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটি] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)।

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায় হইবে।

১৩৪৬ সালের আষাঢ় সংখ্যার ২৪১ পৃষ্ঠার ২। (খ) ষষ্ঠ শব্দটি ‘তেরে’ স্থলে ‘খেটা’ হইবে, ৮ম শব্দটির পরে ‘।’ হইবে না, ২৪৩ পৃষ্ঠার ১১র ২য় শব্দ ‘নতা’ স্থলে ‘নুতা’ হইবে। ১৬র ৫ম শব্দ ‘তাখি’ ‘তা-খি’ হইবে। ১৭র ১৩শ শব্দ ‘নাক’ স্থলে ‘নাক্’ হইবে। ২৪র শেষ (ধ্রাং) স্থলে (ধ্রাং) হইবে, ২৫র ৮ম মাত্রা ‘- - - - -’ স্থলে ‘- - - - -’ হইবে, ইহার ‘দাখিন’গুলি দা-খিন্, ধ্রাংগুলি ধ্রাং - - - হইবে এবং সর্বত্রই ‘তিন’ ‘তাক’ ‘নতা’ ‘নাক’ স্থলে ‘তিন্’ ‘তাক্’ ‘নুতা’ ‘নাক্’ হইবে।

সেতার শিক্ষা

(পূর্বানুষ্ঠিত)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ব্যবহৃত ঠাট বা মেল

ষড়জাদি শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর সমূহের বিভিন্ন প্রকারের ব্যবহার দ্বারা যে শ্রেণী বিভাগ করা হইয়াছে, ঠাট বা মেল তাহারই নামকরণ মাত্র।

কোন কোন গ্রন্থকার “সপ্তক” শব্দকে প্রচলিত ভাষায় ঠাট বলিয়াছেন। ঠাট হইতেই বিভিন্ন রাগের উৎপত্তি, সুতরাং ঠাটকে রাগ রাগিণীর ভিত্তিস্বরূপ বলা যাইতে পারে। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে সমস্ত রাগকে একটি

মোটামুঠা নিয়মাবলম্বনে দশ ঠাটের অন্তর্ভুক্ত করা হইয়াছে। প্রত্যেকটি ঠাটের অন্তর্গত অনেকগুলি রাগ রহিয়াছে। কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীতসাধকগণের পক্ষে প্রচলিত ঠাট বা মেলের সম্যক জ্ঞানার্জন অত্যাবশ্যকীয়। কারণ যে কোনও রাগের বিস্তার করিতে ঐ ঠাটের জটিলতা বাঁচাইয়া চলিতে হইবে।

নিম্নে দশটি ঠাট ও ইহাদের অন্তর্গত কয়েকটি করিয়া রাগ উদাহরণ স্বরূপ লিপিবদ্ধ হইল।

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ব্যবহৃত দশ ঠাট ও ঠাটের অন্তর্গত কয়েকটি রাগ রাগিণী—

ক্রমিক নম্বর।	প্রাচীন নাম, যাহা অদ্যাপি দার্শনিকগণে প্রচলিত	প্রচলিত নাম, যাহা বর্তমানে উত্তর ভারতে প্রচলিত	ঠাটে ব্যবহৃত স্বর সকল	ঠাটের অন্তর্গত কয়েকটি রাগের উদাহরণ
(১)	কল্যাণ	কল্যাণ	সা রা গা দ্ধা পা ধা না	ইমন, ইমন কল্যাণ, ভূপালী, শুধু- কল্যাণ, জয়ন্ত-কল্যাণ, হিংশোল, কেদারা, কামোদ, ছায়ানট, গোড়সারং, হাশীর, শ্রাম ইত্যাদি।
(২)	শঙ্করাভরণ	বিলাবল	সা রা গা মা পা ধা না	শঙ্করা, মালতী, শঙ্করাভরণ, বিলাবল, শুকল বিলাবল, দেবগিরী বিলাবল, আলাইয়া বিলাবল, নট, বেহাগ, বেহাগ্‌ড়া, দেশকর, পাহাড়ী, ভূগা, কুহুভ, সরপর্দা, লচ্ছাশাগ ইত্যাদি।

ক্রমিক নম্বর।	প্রাচীন নাম, যাহা অন্যাপি দাক্ষিণাত্যে প্রচলিত	প্রচলিত নাম, যাহা বর্তমানে উত্তর ভারতে প্রচলিত	ঠাটে ব্যবহৃত স্বর সকল	ঠাটের অন্তর্গত কয়েকটি রাগের উদাহরণ
(৩)	কাছোজী	খাছাজ	সা রা গা মা পা ধা ণা	খাছাজ, দেশ, সুরট, তিলং, খাছাবতী, তিলক-কামোদ, ভয়ঙ্করমতী, কিব্বোটি, গারা, বাগেশ্রী ইত্যাদি।
(৪)	মালব গৌড়	ভৈরব	সা ঋ গা মা পা দা না	ভৈরব, (আনন্দ-ভৈরব, বাঙ্গাল- ভৈরব, শিবমত-ভৈরব,) রামকেলী, যোগিয়া, কলিঙ্গড়া ইত্যাদি।
(৫)	কামবর্দ্ধনী	পূর্বী	সা ঋ গা ঙ্গা পা দা না	পূর্বী, পুরিয়া ধানেশ্রী, শ্রী, দীপক, পরজ, বসন্ত, গৌরী, ললিতা-গৌরী ইত্যাদি।
(৬)	গমন শ্রম	মারুবা	সা ঋ গা ঙ্গা পা ধা না	মারুবা, পুরিয়া, জেত, সোহিনী, ললিত, পঞ্চম ইত্যাদি।
(৭)	হরপ্রিয়	কাফী	সা রা জ্ঞা মা পা ধা ণা	কাফী, সিন্ধুড়া, ধানেশ্রী, ভীম- পলশ্রী, বাহার, ধানি, পিলু, নাযকী- কানাড়া, হুসেনী-কানাড়া, সুহা- কানাড়া, সুঘরাই-কানাড়া, বাগেশ্রী, মালগুঞ্জ, শুক-সারং, মধুমাধবী-সারং, বুন্দাবনী-সারং, মিক্রা-মল্লার ইত্যাদি।
(৮)	নটভৈরব	আশাবরী	সা রা জ্ঞা মা পা দা ণা	আশাবরী, জোনপুরী, দেওগাছার, দেশী, দরবারী কানাড়া ইত্যাদি।
(৯)	তোড়ী	ভৈরবী	সা ঋ জ্ঞা মা পা দা ণা	ভৈরবী, মালকোষ, আশাবরী, (২য় প্রকার ঋ যুক্ত) বিলাসধানী তোড়ি ইত্যাদি।
(১০)	বরাড়ী	তোড়ী	সা ঋ জ্ঞা ঙ্গা পা দা না	তোড়ী, মিক্রা-তোড়ী, গুজরী- তোড়ী, মুলতানী ইত্যাদি।

রাগ ও রাগিনী

ঠাটের অন্তর্গত ষড়জাদি স্বর তাল, লয় ও বিবিধ অলঙ্কার ভূষিত হইয়া গীত বা বাদিত হইলে শ্রোতার অন্তরে যে অপূর্ণ আনন্দের সৃষ্টি করে সেই রসসম্বিত্ত ভাব ও প্রাণমূলক স্বরবিজ্ঞাসকে রাগ বা রাগিনী বলা যাইতে পারে।

প্রত্যেক রাগই এক একটি বিশিষ্ট নিয়মাবদ্ধ স্বর-বিজ্ঞাসের ধারা অমুখ্যায়ী রচিত হয়।

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ আদি রাগ ছয়টি কল্পনা করিয়াছেন। যথা :—

- | | |
|----------------|----------|
| (১) ত্রী— | শিশির। |
| (২) বসন্ত— | বসন্ত। |
| (৩) ভৈরব— | গ্রীষ্ম। |
| (৪) পঞ্চম— | শরৎ। |
| (৫) মেঘ— | বর্ষা। |
| (৬) নটনারায়ণ— | হেমন্ত। |

উপরোক্ত ছয়টি রাগ হইতেই ৩৬টি রাগিনীর উৎপত্তি কল্পিত হইয়াছে এবং ইহাদের পরস্পর সংমিশ্রণে অসংখ্য উপ রাগরাগিনীর সৃষ্টি হইয়াছে।

পণ্ডিতগণ এমন অনেক রাগকে উপরোক্ত দশ ঠাটের অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন যাহাতে ঠাটে বর্ণিত স্বরসকল ব্যতীতও রাগের আরোহণ বা অবরোহণে দুই একটি শুদ্ধ বা বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয় অথবা বর্জিত হইয়া থাকে। এবিধ নিয়মের ব্যতিক্রম থাকা সত্ত্বেও এইরূপ শ্রেণীবদ্ধ করার কারণ অনুসন্ধান করিলে দেখা যায় যে, ঠাটের অন্তর্গত অত্রাণ্ড রাগের সহিত এই সমস্ত সন্দেহজনক রাগের সাদৃশ্য রহিয়াছে। এবং ইহাদের উৎপত্তি যে ঐ সমস্ত রাগ হইতে এইরূপ কল্পনা করা অস্বাভাবিক নহে। শুদ্ধ সপ্তস্বর বিকৃত পঞ্চস্বর এই মুখ্য ষাটস্বর স্বরের বিভিন্ন প্রকার রচনার ফলে অসংখ্য ঠাটের সৃষ্টি সম্ভব হইতে পারে

সন্দেহ নাই। কিন্তু শুধু গণিত শাস্ত্রের সাহায্যে বিভিন্ন প্রকার স্বরবিজ্ঞাস করিলেই নূতন রাগের সৃষ্টি হয় না। রাগের বিশেষত্ব যে সমস্ত স্বরবিজ্ঞাসে লক্ষিত হয় না—সেই সমস্ত স্বরবিজ্ঞাসকে শাস্ত্রকারগণ অগ্রাহ্য করিয়াছেন। দাক্ষিণাত্যে ব্যবহৃত ৭২ ঠাট উক্তর ভারতের সঙ্গীতপণ্ডিতগণের সৃচিস্তিত বিচারে দশ ঠাটে পরিণত হইয়াছে।

সুতরাং উপরোক্ত দশ ঠাটে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের রাগ রাগিনী সকল একটি মোটামুটি নিয়মে শৃঙ্খলাবদ্ধ হইয়াছে মাত্র। প্রত্যেক রাগে ব্যবহৃত প্রধান স্বরসকল এই সমস্ত ঠাটে রহিয়াছে।

রাগ ও রাগিনীর জাতিভেদ

- (১) শুদ্ধ—যে রাগে অত্র কোন রাগের মিশ্রণ নাই।
- (২) সালঙ্ক বা ছায়ালাগ—যে রাগ দুইটি রাগের মিশ্রণে উৎপন্ন।
- (৩) সংকীর্ণ—যে রাগ দুইএর অধিক রাগের মিশ্রণে উৎপন্ন।

বাদী, সম্বাদী, বিবাদী, ও অনুবাদী স্বর

- (ক) বাদী—(ধান) যে স্বরটি রাগ রাগিনীতে বহুল প্রযুক্ত হয় তাহাকে বাদী বা অংশ স্বর বলে। রাগ বিশেষে এই স্বরের প্রাধান্য সর্বাপেক্ষা অধিক।
- (খ) সম্বাদী—যে স্বরটি রাগ বিশেষে বাদী স্বর অপেক্ষা কম এবং অত্র স্বরগুলি অপেক্ষা অধিক ব্যবহার হয় ঐ স্বরকে সম্বাদী বলে।
- (গ) বিবাদী—যে স্বরটি রাগবিশেষে ব্যবহৃত হয় না এবং ব্যবহৃত হইলে রাগভ্রষ্ট হওয়ার সম্ভাবনা থাকে, সেইরূপ স্বরকে বিবাদী বা বৈরী স্বর বলে।
- (ঘ) অনুবাদী - রাগবিশেষে উপরোক্ত তিনটি স্বর ব্যতীত অত্র যে সকল স্বর ব্যবহৃত হয় তাহাকে অনুবাদী

বলে। ইহার রাগ গঠনে বাদী ও সঙ্গীতী স্বরকে সাহায্য করিয়া রাগের শোভাবর্দ্ধন করে।

রাগে ব্যবহৃত বাদী ও সঙ্গীতী স্বর লইয়া বিভিন্ন ঘরানার গায়ক ও বাদকগণের মধ্যে প্রায়ই মতদ্বৈধ লক্ষিত হয়। বস্তুতঃ এইরূপ মতভেদের অনেক কারণও রহিয়াছে। কারণ, অনেক রাগে দেখা যায় গ্রহোক্ত বাদী কিংবা সঙ্গীতী স্বরের প্রয়োগ বেশী না করিয়া অত্র একটি স্বরের প্রাধান্য দর্শাইলেও রাগের কোন পরিবর্তন হয় না। সাধারণতঃ বাদী ও সঙ্গীতী স্বরদ্বয় একটি বিশেষ নিয়মে পরস্পরের সহিত সম্বন্ধযুক্ত থাকিতে দেখা যায়। প্রায়ই দেখা যায় সঙ্গীতী স্বর বাদী স্বরের পঞ্চম স্বর হইয়া থাকে।

যথা :—

বাদী	সঙ্গীতী
গা	না
রা	ধা
মা	সা ইত্যাদি।

অবশ্য এই নিয়ম সর্বত্র প্রযুক্ত্য নহে।

বিবাদী স্বরের প্রয়োগ

হিন্দুস্থানী ওস্তাদগণ অনেক সময় ব্যক্তি স্বরের ঈষৎ প্রয়োগ দ্বারা রাগের বৈচিত্র্য দর্শাইয়া শ্রোতৃমণ্ডলীর মনে আকস্মিক এক নূতন রসস্থিতি করিয়া পরম আনন্দ দান করেন। যদিও এইরূপ বিবাদী স্বরের প্রয়োগ সঙ্গীত-শাস্ত্রের বিচারে অন্তর্ভুক্ত বা নিষিদ্ধ কিন্তু সুরশিল্পীকলাবিদগণের রসস্থিতির দিক হইতে এই সমস্ত প্রয়োগের যথেষ্ট মূল্য রহিয়াছে। এই সমস্ত ব্যবহারের নির্দিষ্ট সন্ধান কোনও পুস্তকে লিপিবদ্ধ আকারে পাওয়া দুষ্কর। এই সমস্ত ওস্তাদগণের রসস্থিতির উপকরণস্বরূপ গুপ্ত রহিয়াছে। তাঁহারা এমন কৌশলতা অবলম্বন পূর্বক বিবাদী স্বরের ব্যবহার স্বরবিজ্ঞাসে করেন, যাহা দ্বারা রাগের বৈচিত্র্য বাড়ে অথচ রাগভ্রষ্ট হয় না। তবে গায়ক কিংবা বাদকের কৌশলতার অভাব হইলে এইরূপ ব্যবহারে মূর্থতাই প্রকাশ পায়।

গান

মালতী—কাণ্ডালী

শ্রীধীরেন্দ্রকুমার সরকার

সেদিন যামিনী শেষে স্থখ-স্বপনে
হেরেছি তোমাতে প্রিয় মন-ভবনে।

তোমার মুরতি ছায়া
ঘিরেছে আমার কায়
ফাগুন রাতের সেই
শুভ-লগনে।

কি যেন কি হ'ল মোর সেই প্রভাতে
রচিল আসন তব মোর হিয়াতে।

কবে সে কেমন দিনে
মিলনী বাজিবে বীণে
সে স্বর ভাসিবে কবে
নীল গগনে।

আলাপ

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

কল্যাণ

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

অন্তরা

গা পা পা পসঁধসঁধ সঁধ সঁধ সঁধ সঁধ সঁধ -া সঁধপা পা -া
নে ঋ নে না০০০ নে তে নে নে০ ঋ০ ০ না০০ নে ০
পা -া পসঁধ -া ধসঁধ সঁধ সঁধ সঁধ সঁধ সঁধ রা রঁধ গাঁ : রঁধ
তে ০ হু০ ০ ০ম্ নে তে নে নে০ ০০ ০ ঋ০ ০ ০ ০
সঁধ রা -া সঁধ সঁধ -া না সঁধ না ধা ধনা ধপা পা -া ক্রপা ক্রধা
নে০ ০ ০ ০ হু ম্ নে ঋ নে নে না ০০ নে ০ তা০ ০০
পা পধা পা ক্রপা ক্রপা পা -া গপা গঃ রঃ রা রগা : রঃ সা -া II
নে তে০ নে হু০ ০০ ০ ম্ নে০ ঋ ০ নে না০ ০ ০ নে ০

ভোগ

পা -গা -পা পা পা পা -া ক্রপা -ক্রধা না ধা পধা পা -া ক্রপগা
তা ০ ০ নে তে নে ০ হু০ ০০ ম্ নে তে০ নে ০ না০০
গা গা গা রগা -রা -পা -গা -পা পা ক্রপা -গরা রা গরা গরা সা সা -া II
নে তে নে হু০ ম্ ০ ০ ০ নে ঋ০ ০০ নে হু০ ০ম্ ০ নে ০

আভোগ

পক্রপা -া সঁধ সঁধ সঁধ সঁধসঁধ -া সঁধ সঁধ -া সঁধ -রা -া গাঁ
তা০০ ০ নে তে নে হু০০ ম্ নে ঋ ০ না০ ০ ০ নে
রা -া সঁধ -া সঁধ -া সঁধ -া সঁধ রা রা -া না সঁধ -া নধা
তে ০ হু০ ০ ০ ম্ নে ০ তা০০ নে ঋ ০ নে হু ম্ নে০
ধনা -ধঃ -পঃ পা -া পগপা পা পা ক্রপা -ক্রধা -পা পা পধা
না০ ০ ০ নে ০ তা০০ নে তে নে০ ০০ ০ নে তে
পা -া ক্রপা গঃ রঃ রা গরা গরসা সা -া II
নে ০ নে০ ঋ ০ নে হু০ ০০ম্ নে ০

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বানুভূতি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

সঙ্গীতের আদি বৃত্তান্তের পরিশিষ্ট ও
সঙ্গীতের আবশ্যিকতা

নাদ সম্বন্ধে যদিও পূর্বে একবার বলা হইয়াছে যে, নাদের উৎপত্তি আকাশ হইতেই। পরিশিষ্টে এক্ষণে বলা যাইতেছে যে, নাদই পরম ব্রহ্ম ও প্রণবই পূর্ণ নাদ এবং বেদই প্রণবের ব্রহ্ম স্বরূপ। সৃষ্টির পূর্বে এই নাদ ব্যতীত কিছুই ছিল না। নাদ হইতেই বিন্দুর উৎপত্তি এবং নাদ ব্যতীত জ্ঞান অসম্ভব। সঙ্গীতোৎপাদক নাদ দ্বারা চিত্ত-বৃত্তি নিরোধপূর্বক সগুণ ব্রহ্মোপাসনাই সঙ্গীতের চরম উদ্দেশ্য। নাদ অনন্ত ও সর্বপরিবাপ্ত। সঙ্গীতোৎপাদক নাদের নানা প্রকার সূক্ষ্ম বিভাগ আছে, যথা :—উচ্চতা, কোমলতা, উত্থান, পতন, অস্থলোম, বিলোম, কম্পন ইত্যাদি। নাদের অনুরণনে শ্রুতি উৎপন্ন হয়, শ্রুতিই সুরের সূক্ষ্মাংশ। শ্রুতি হইতেই ষড়জাদি সুরের উদ্ভব এবং শ্রুতি হইতেই সঙ্গীতের বিস্তার। শ্রুতি সম্বন্ধে শ্রুতি-পরিচয়ে সম্যক আলোচনা করা হইবে।

সৃষ্টির আদিযুগ হইতে মানব আজ বিমল সঙ্গীতের অনাবিল আনন্দ উপভোগের জন্ত উৎসুক ও অতৃপ্ত হইয়া সঙ্গীতের সেই চরম সিদ্ধান্তে উপনীত হইবার আশায় নানা প্রকার সঙ্কল্প ও বিকল্পের অনুষ্ঠানপূর্বক স্ব স্ব মন, বুদ্ধি ও বিবেকাদির সহিত তুমুল সংগ্রাম চালাইতেছে। কিন্তু দুঃখের বিষয় যে, কৃতসঙ্কল্প মানবের কেহই আজ বিশুদ্ধ সঙ্গীতের পরিশেষ করিতে পারিতেছে না। সঙ্গীতের মূখ্য উদ্দেশ্যই হইতেছে সেই অনাবিল আনন্দ উপভোগ। পূর্ণ আনন্দ হইতেই মানবের উদ্ভব এবং পূর্ণ-আনন্দেই মানবের লয়। মানবজীবনের চরম উদ্দেশ্য ও

লক্ষ্যই হইতেছে মানবাত্মার উন্নতিসাধন পূর্বক সেই অন্তর্নিহিত চিহ্নিতিকে প্রকাশ করা। বিশুদ্ধ সঙ্গীত সাধন দ্বারা সঙ্গীতের পঙ্কিলময় দুর্গম পথকে সুগমে পরিণত করিয়া সেই অন্তর্নিহিত আত্মাকে প্রকাশিত করাই মানবজীবনের চরম সার্থকতা। আত্মাত্মসন্ধান ও চিন্তের প্রসন্নতা লাভে সঙ্গীতের তুল্য দ্বিতীয় বস্তু বোধ হয় আর কিছুই নাই। প্রকৃত উচ্চ সঙ্গীতের গুণাত্মকান করিলে দেখা যায় যে, একমাত্র পবিত্র সঙ্গীতই মানব জীবনের আধ্যাত্মিকতার সুগম পথের অন্তিমসন্ধান করাইয়া দেয় এবং সঙ্গে সঙ্গে আনন্দের পারিপূর্ণতা লাভের প্রেরণা জাগাইয়া শোক-তাপানল দগ্ধ ব্যর্থ জীবনকে উন্নতির পথে লইয়া যায়।

সঙ্গীতের অন্তর্নিহিতে এমনই এক অতীন্দ্রিয় শক্তি বিরাজমান—যাহা মানবের চিন্তা বা কল্পনারও অতীত। শাস্ত্র ও আপ্ত বাক্যে বিশ্বাস স্থাপন পূর্বক বেদান্তমায়ী সঙ্গীতের বিধিনিয়ম পালনে রত হইয়া সগুণ ব্রহ্ম উদ্দেশ্যে বিশুদ্ধ সঙ্গীতের উপাসনা করিলে চিত্তবৃত্তি সংপথে এবং তদ্বিপরীতভাবে সঙ্গীতে প্রবৃত্ত হইলে, প্রকৃতিগত বৃত্তি যে নিম্নগামী হইয়া যাইবে, সে সম্বন্ধে কাহারও বিন্দুমাত্র সংশয় থাকি উচিত নহে।

ভারতবর্ষের পর্বত-কন্দরে তখন ঋষিগণ প্রাণভরা গানে মাতোয়ারা হইয়া থাকিতেন এবং তখন আর্য্যারাও বেদের সময় সামগানে বিভোর হইয়া বেদের সৌষ্টব বর্জন করিতেন। তখন সকল ধর্ম্মানুষ্ঠানেই সঙ্গীত অপরিহার্য্য ছিল। বেদগানে, যজ্ঞোচ্চারণে ও সকল প্রকার উপাসনার প্রধান অঙ্গই ছিল সঙ্গীত। তখন

ধর্ম ও নীতিকথা একত্রে মধুর স্বরে উচ্চারিত হইত বলিয়া সকলেরই প্রাণস্পর্শী হইত। শিক্ষার অসংখ্য ভাব ও গতি আছে। তন্মধ্যে সঙ্গীতই যে মানব জীবনের প্রধান সহায় ও চির আশ্রয়স্বরূপ, ইহা সর্ববাদীসম্মত। কেননা, এই সঙ্গীতকে আশ্রয় করিয়া মানব কালে পূর্ণতা লাভ পূর্বক জীবনযুক্ত আখ্যা প্রাপ্ত হইয়া থাকেন।

ভৌতিক দ্রব্য যেমন শরীরের খাদ্য, শিক্ষাও তেমনি মন ও বুদ্ধির খাদ্য। পুষ্টিকর খাদ্য দ্বারা যেমন দেহ পুষ্ট হয়, শিক্ষার দ্বারাও তেমনি মন পুষ্ট হয়। অশিক্ষা ও বিসৃষ্ট সঙ্গীত সাধন দ্বারা চিত্তের যে প্রসন্নতা লাভ হইয়া থাকে তাহাই মানব জীবনের শ্রেষ্ঠ কামনা।

সঙ্গীতের ধারা

বেদোক্ত সঙ্গীত দুই প্রকার যথা:—**দেশী ও মার্গ**।

১। দেশ কাল পাত্রভেদে বিভিন্ন প্রকার সঙ্গীত যাহা গীত হইয়া থাকে তাহাই “দেশী” নামে খ্যাত।

২। বেদাদি অশ্বেষণপূর্বক যে সকল সঙ্গীত প্রবর্তিত হইয়া থাকে তাহাই “মার্গ” সঙ্গীত।

স্বর ও সুর

মনুষ্য কণ্ঠ হইতে যে ধ্বনি নির্গত হয় তাহাকে “স্বর” বলে। ঐ স্বর যখন সা রে গা মা পা ধা নি ইত্যাদিতে পরিণত হয় তখন তাহার নাম হয় “সুর”।

সুরাস্তর বোধ

সুরের অন্তর কাহাকে বলে তাহা বুঝিতে হইলে দেখা যায় যে, একটি সুর হইতে অগ্র আর একটি সুর কতটুকু

উর্দ্ধে ওঠে বা একটি সুর হইতে অগ্র আর একটি সুর কতটুকু নিম্নে নামে—এই উভয়বিধ বিষয়ের যে জ্ঞান তাহাই “সুরাস্তর বোধ”। দুইটি সুরের অনুপাত (Ratio) বাহির করা ব্যতীত ইহার সঠিক বোধ অসম্ভব। সঙ্গীত শাস্ত্রের ক্ষতি বিভাগাদির দ্বারা এই Ratio ঠিক করিয়া লইতে হয়। ক্ষতি বিভাগের বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র অন্তরানুযায়ী সুর বিভাগ করাকে “সুরাস্তর বোধ” বা “সুরের অন্তর বিভাগ” কহে।

সুরের অন্তর্ব্যবধানের পরিমাণ পরিচয়

পূর্বে একবার বলা হইয়াছে যে, একটির পর একটি সুর ওজনমত চড়াইয়া এবং একটির পর একটি সুর ওজনমত নামাইয়া কোশলের সহিত কণ্ঠসাধন করিতে হইবে। সেই কোশল সম্বন্ধে ধারণা করিতে হইলে অনুসন্ধান করিতে হইবে যে, কণ্ঠসাধনোপযোগী সা রে গা মা পা ধা নি সা এই সুর সমষ্টির অন্তর্নিহিত ব্যবধানগুলি সমান্তরিক কিনা? প্রত্যেক উভয় সুর মধ্যের ব্যবধান সমান নাই বলিয়া দুইটি উভয় সুরের অন্তর্নিহিত ব্যবধান কোন স্থানে কম আবার কোন স্থানে বা বেশী পরিলক্ষিত হয়। একটি “সা” সুর হইতে অপব ১টা “সা” সুর পর্যন্ত অর্থাৎ এক অষ্টক সুর মধ্যে সুরের সূক্ষ্মাংশ গতি অসংখ্য পাওয়া যায়, তন্মধ্যে শাস্ত্র-কারগণ ভারতীয় সঙ্গীতে সর্বসমেত ২২টি ক্ষতি স্থির করিয়াছেন। সজ্জেশে প্রথম শিক্ষার্থীর উপযোগী তাহা বিবৃত হইল:—

১। **ষড়্ভুজের** অর্থাৎ “সা” সুর হইতে “রে” সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে চারিটি ক্ষতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—ভীরা, কুমুদভী, মন্দা ও ছন্দোবভী।

২। **ঋষভের** অর্থাৎ “রে” সুর হইতে “গা” সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে তিনটি ক্ষতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—দয়াবভী, রঞ্জনী ও রতিকা।

৩। **গান্ধারের** অর্থাৎ “গা” সুর হইতে “মা” সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে দুইটি ক্ষতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—রৌদ্রী ও ক্রোধী।

৪। **মধ্যমের** অর্থাৎ “মা” সুর হইতে “পা” সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে চারিটি ঋতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—বজ্রিকা, প্রসারিণী, প্রীতি ও মার্জ্জনী।

৫। **পঞ্চমের** অর্থাৎ “পা” সুর হইতে “ধা” সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে চারিটি ঋতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—ক্ষিতি, রক্তা, সন্দীপিনী ও আলাপণী।

৬। **ধৈবতের** অর্থাৎ “ধা” সুর হইতে নি সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে তিনটি ঋতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—মন্দন্তী, রোহিণী ও রম্যা।

৭। **নিষাদের** অর্থাৎ “নি” সুর হইতে “সাঁ” (চড়ার সা) সুর পর্যন্ত সুরের অনেক সূক্ষ্ম গতি থাকিলেও শাস্ত্রে দুইটি ঋতিই স্থিরীকৃত হইয়াছে। তাহাদিগের নাম যথাক্রমে—উগ্রা ও ক্ষোভিণী।

ঋতি বিচারকালে এই সকল জটিলতম গূঢ় বিষয়ের শাস্ত্রীয় প্রমাণ সহ বিস্তারিত ভাবে যথাস্থানে বুঝাইবার চেষ্টা করিব। (ক্রমশঃ)

পুস্তক পরিচয়

চামেলি—শ্রীহিমাংশুকুমার দত্ত, সুরসাগর প্রণীত।
গ্রন্থকার কর্তৃক ৫১, মহানির্বাণ রোড, কালীঘাট, কলিকাতা
হইতে প্রকাশিত। সোল ডিস্ট্রিবিউটার্স, মেসার্স এন,
বি, সেন এণ্ড ব্রাদার্স, ১১, এসপ্লানেড্ ইষ্ট, কলিকাতা।
মূল্য দেড় টাকা।

‘চামেলি’তে আছে—বিভিন্ন কবি রচিত পনরখানি
গান ও হিমাংশুকুমার প্রযোজিত স্বরলিপি। বাংলাদেশে
যে কয়জন সুরশিল্পী বাংলাগানে অভিনবত্ব প্রদান
করিয়াছেন, তন্মধ্যে হিমাংশুকুমার অগ্রতম। হিমাংশু-
কুমারের পরিচয় প্রদান অনাবশ্যক।

বিভিন্ন স্থানে ও আবহাওয়ায় বিকশিত পনরটি
চামেলি আহরণ করিয়া সুরসাগর এই চামেলি সাজি
সাজাইয়াছেন। মিশ্র শিবরঞ্জনী, ইমন-শঙ্করা, জয়জয়ন্তী,
মিশ্র বাগেশ্রী, যোগিয়া মিশ্র, ভৈরো-ভৈরবী, তিলঙ,
মালগুজ, মিয়ামল্লার প্রভৃতি রাগরাগিণী সেচনে চামেলি-
গুচ্ছে প্রাণরস অহুত্ব্যত হইয়াছে। স্বরলিপি সহজ ও ক্রটি
বিবর্জিত। এই জাতীয় পুস্তিকার প্রচার বাংলাগানের
ক্রমবিকাশের পক্ষে অহুকূল।

ছাপা ও বাঁধাই উৎকৃষ্ট। প্রচ্ছদপট মনোরম।

শ্রীবিনয়কৃষ্ণ দাশগুপ্ত

সঙ্গীত প্রবেশিকা—শ্রীকান্তিচন্দ্র রায়। প্রথম
ভাগ। প্রকাশক—শ্রীস্বধাংশুশেখর বর্ধন, চুঁচুড়া।
প্রাপ্তিস্থান—আর, বি, দাস বাসি, লালবাজার ষ্ট্রীট,
কলিকাতা। মূল্য—দেড় টাকা।

আলোচ্য গ্রন্থখানি নয়টি পরিচ্ছেদে বিভক্ত। প্রথম ও
দ্বিতীয় পরিচ্ছেদদ্বয় সঙ্গীত-শিক্ষার্থীর পক্ষে অতীব
প্রয়োজনীয়। ইহাতে সঙ্গীত শাস্ত্র সম্পর্কে অতি প্রাথমিক
জ্ঞান আহরণ করা যাইতে পারে। তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম,
ষষ্ঠ ও সপ্তম পরিচ্ছেদসমূহে খ্যাল, ঠুমরী, ধ্রুপদ, বাউল ও
কীর্তন অঙ্গের বিশুদ্ধ সুর সংযুক্ত গান ও স্বরলিপি আছে।
এই পরিচ্ছেদসমূহের বিশেষত্ব এই যে, বিশুদ্ধ, অমিশ্র
সুরও যে বাংলা গানে সংযোজিত হইতে পারে তাহা এই
অঙ্কগায়ক আন্তরিকতার সহিত প্রতিপন্ন করিয়াছেন।
এতদ্ব্যতীত, আধুনিক মিশ্র সুরসমন্বিত কয়েকখানি গান ও
স্বরলিপি শেষ পরিচ্ছেদদ্বয়ে সন্নিবেশিত আছে। সঙ্গীতগুলি
অঙ্ক কবি ও সুরকার কর্তৃক সুরচিত। গানের ভাব ও মর্ম
উপযুক্ত সুর-সমাবেশে মনোরম হইয়াছে। দুই চারিটি সঙ্গীত
রচনায় ছন্দ পতন থাকিলেও সুরে মানাইয়া গিয়াছে। এই
জাতীয় পুস্তকের প্রচার বাঞ্ছনীয়।

—অধ্যাপক শ্রীবিনয় সরকার এম. এ

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

এবার ১৫ই আগষ্ট শ্রীঅরবিন্দের পুণ্য জন্মদিনে তাঁহার পবিত্র আশ্রমে শ্রীঅরবিন্দের দর্শন উপলক্ষে যাওয়ার সৌভাগ্য আমাদের হইয়াছিল। তথায় শ্রীযুক্ত দিলীপকুমারের সহিত বাংলার বর্তমান সঙ্গীতধারা সম্বন্ধে আলোচনা হয়। দিলীপকুমার হুঃপ করিয়া বলিলেন যে, দেশে পূর্বে কত উত্তম মৃদঙ্গী ছিলেন, বর্তমানে তাঁদের স্থান পূর্ণ হইতেছে না, ফলে মৃদঙ্গবাছ ও তৎসহ ধ্রুপদ গান দেশ হইতে লোপ পাইতে বসিয়াছে। ধ্রুপদ গান ও মৃদঙ্গ সঙ্গতের প্রয়োজনীয়তা ও উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের ক্ষেত্রে এই সঙ্গতের সার্থকতা দিলীপকুমার অন্তরের সহিত উপলব্ধি করিতেছেন ও বাংলা গীতিতে ধ্রুপদের গভীর স্বরপ্রবাহ ও মৃদঙ্গের মেঘগম্ভীর নিনাদ তিনি আনিতে চান। এতৎকল্পে স্বরফাঁক্কা, ঝাঁপতাল, চোতাল প্রভৃতি ধ্রুপদ লয়ে ও তালে বাংলা গীতি রচনা তাঁহার নব সঙ্কল্প।

বাংলার সঙ্গীতের অভিনব উন্মেষে বাংলার কাব্যধারায় সঙ্গীতের রসস্বাক্ষরে দিলীপকুমারের প্রভাব ও দান বিশেষভাবেই বরণীয়—তাঁর প্রতিভার সোণার কাঠির স্পর্শে বাংলার সঙ্গীতভারতীর নিজাভঙ্গ হইবে ইহা খুবই আশা করি। অধ্যাত্মসাধনার ধারার সহিত যাহারা যুক্ত, তাহাদের অন্তরে শিল্পকলা সৃষ্টির প্রেরণা থাকিলে তাহা গভীরতর আত্মিক সৃষ্টির প্রকাশ আবিষ্কার করিবে ইহাই স্বাভাবিক। ভারতীয় সঙ্গীত, চিত্র, স্থাপত্য, বাবা, ভাস্কর্য প্রভৃতি সকল কলাই তাই অধ্যাত্মসাধনার অঙ্গরূপে পরিণত হইয়াছে। যে সঙ্গীতে হৃদয়গ্রাসি ভেদ হয় ও আধ্যাত্মিক ভাবের উন্মেষ হয়, তাহাই আমাদের দেশের শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত। বলা বাহুল্য, স্বামী হরিন্দাস ও মির্জা তানসেনের যুগ হইতে আরম্ভ করিয়া কয়েক শতাব্দী ভারতে এই আদর্শই পূজিত হইয়াছে—তখনকার দিনের যথার্থ সঙ্গীতনায়কগণ সন্ন্যাসী ফকীরের ত্রায় ভগবদাশ্রিত

জীবন যাপন করিতেন। এগনও দেখিয়াছি, যাহারা সঙ্গীতের শ্রেষ্ঠ পূজারী, তাঁহারা সংসারে থাকিয়াও উদাসীন, তাঁহারা সবাই স্বরের সন্ন্যাসী; অর্থ ঐশ্বর্য্য তাঁদের মনকে সংসারের গণ্ডিতে আবদ্ধ করিতে পারে না। তাঁহারা বাদশাহী ভোগবিলাসের মধ্যোপসব-কিছুতে অনাসক্ত আবার ফকীরের বেশেও তাঁহারা স্থখী ও প্রফুল্ল। স্বরের আত্মিক উন্মাদনা মানুষকে স্বতঃই অন্তর্মুখী করিয়া ফেলে—তাহার নিকট রাজ্য বৈভব সবই তুচ্ছ মনে হয়। আমরা ভারতীয় সঙ্গীতের এই অপাখিব উন্মাদনা, এই হৃদি-বৃন্দাবনের আকর্ষণী প্রভাবকেই সঙ্গীতের শিক্ষা দীক্ষায় কাব্যকরী করিয়া তুলিতে চাই। আমাদের সমুদয় শিক্ষা-প্রতিষ্ঠানকে এই আদর্শে দীক্ষিত ও অভিমন্ত্রিত করিয়া তুলিতে হইবে। এখানে সাম্প্রদায়িক শিবারব তুলিয়া যাহারা সঙ্গীতের অগ্রযাত্রায় বাধা সৃজন করিতেছে তাহাদের আমরা নির্মমভাবেই উপেক্ষা করিব। ভারতীয় সঙ্গীত এমন জিনিষ যেখানে হিন্দু মুসলমান উভয় সম্প্রদায়ই ভক্তি অর্ঘ্য লইয়া আরাধনায় সমবেত হইয়াছে। মুসলমান রাজত্বে ইহার মধ্যে সাম্প্রদায়িকতার নামগন্ধ ছিল না। এখন স্বরাজের যুগে সাম্প্রদায়িকতা যদি উৎকট হইয়া সঙ্গীতের উন্মেষে বাধা সৃষ্টি করে, তবে ইহাপেক্ষা পরিতাপের বিষয় আর কিছুই নাই। যে হিন্দু সঙ্গীতের পূজার বেদীতে মুসলমানকে বর্জন করে সে হিন্দু ধর্মের মর্ম জানে না ও যে মুসলমান সঙ্গীতকে “গুণা” মনে করিয়া ইহার নবপ্রকাশে বাধা সৃষ্টি করে সেই মুসলমানের দৃষ্টিতে মোগলসাম্রাজ্যের গৌরবময় যুগ দেখাইয়া দিতে হয়।

আমরা এই সকল বিভীষিকা গ্রাহ্য করি না, ভারতীয় সঙ্গীত যদি আধ্যাত্মিক শক্তির প্রভাবে উদ্ভূত হয়, তবে কোনও বিরোধী প্রভাবই ইহাকে রুদ্ধ করিতে পারিবে না।



সংবাদ



রবীন্দ্র-রচনাবলী

শৈশব হইতেই রবীন্দ্রনাথের রচনার ধারা স্বভাবতই তাঁহার জীবনের ধারার সহিত অবিচ্ছিন্ন ভাবে পরিণতির পথে অগ্রসর হইয়া চলিয়াছে। পারিপাশ্বিক আবহাওয়ার পরিবর্তনে এবং নূতন অভিজ্ঞতার বৈচিত্র্যে তাঁহার সাহিত্য-সাধনা নব নব রূপে নানা ঝাঁকে মোড় ফিরিয়াছে।

অল্প পরিসরের মধ্যে বালক কবির সাহিত্য-ক্ষেত্রে প্রথম প্রেরণা হইতে আরম্ভ করিয়া নানা পর্বের মধ্য দিয়া তাঁহার কবি জীবনের অভিব্যক্তি ও তার পরিণতির সম্পূর্ণ রূপটি জানিতে পারিলেই কবির রচনার আদর্শ প্রস্ফুট হইয়া ওঠে এবং তাঁহার জীবনের মূল সত্যটিকে উপলব্ধি করা আমাদের পক্ষে অনেকখানি সহজ হয়। কবির সমস্ত রচনার সমগ্র পরিচয় দিবার সময় এখন উপস্থিত হইয়াছে।

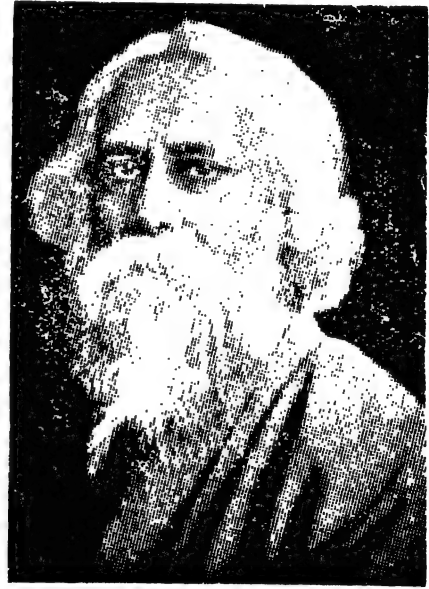
এই উদ্দেশ্য লইয়াই বিশ্বভারতীর গ্রন্থপ্রকাশ সমিতির অধ্যক্ষেরা রবীন্দ্রনাথের অনুমোদনক্রমে, তাঁহার সমগ্র বাংলা রচনা একত্র করিয়া ধারাবাহিক ভাবে সাজাইয়া ছাপাইবার সঙ্কল্প করিয়াছেন এবং রবীন্দ্রনাথের অনুমোদন অনুসারেই এই রচনাবলী প্রকাশের ব্যবস্থা হইতেছে।

রবীন্দ্র-রচনাবলীর একটি সাধারণ ও একটি শোভন সংস্করণ খণ্ডে খণ্ডে প্রকাশের আয়োজন হইয়াছে। প্রত্যেক খণ্ডে চারিটি ভাগ থাকিবে, যথা :

- | | |
|-------------------|--------------------|
| (১) কবিতা ও গান | (২) উপন্যাস ও গল্প |
| (৩) নাটক ও প্রহসন | (৪) বিবধ প্রবন্ধ |

রচনাগুলি মোটামুটি গ্রন্থাকারে প্রথম প্রকাশের কালানুক্রম অনুসারে মুদ্রিত হইবে। রবীন্দ্রনাথের দীর্ঘ ভূমিকা সম্বলিত প্রথম খণ্ড আগামী আশ্বিন মাসের প্রথমেই প্রকাশের আয়োজন হইয়াছে এবং প্রতি দুইমাস

অথবা তিনমাস অন্তর একটি করিয়া খণ্ড প্রকাশিত হইবে। এইরূপে প্রায় পঁচিশটি খণ্ডে রবীন্দ্রনাথের সমগ্র বাংলা রচনা একত্রে গ্রথিত হইবে। প্রতিখণ্ডে ৬২০ হইতে ৬৬০ পৃষ্ঠা থাকিবে এবং কাগজ ও বাঁধাইয়ের তারতম্য অনুসারে মূল্য হইবে ৪।।০, ৫।।০, ৬।।০, টাকা। রবীন্দ্রনাথের স্বাক্ষরিত ও শোভন কাগজে মুদ্রিত পরিমিত সংখ্যক চামড়ার বাঁধাই প্রতিখণ্ডের দাম হইবে ১০/- টাকা।



রবীন্দ্র-রচনাবলীর একটি বিশেষ আকর্ষণ হইবে ইহার চিত্রসম্ভার। ইহাতে রবীন্দ্রনাথের নানা বয়সের অপ্রকাশিতপূর্ব ফটোগ্রাফ, অবনীন্দ্রনাথ, গগনেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রভৃতি কর্তৃক অঙ্কিত রবীন্দ্রনাথের প্রতিকৃতি ও পুস্তক-চিত্রণ, রবীন্দ্রনাথের রচনার পাণ্ডুলিপি প্রতিলিপি এবং কবির অঙ্কিত চিত্রও থাকিবে।

নৃত্যবিদ কিরীট রায়

অধুনা নৃত্যচর্চায় যে সব তরুণ আত্মনিয়োগ করিয়াছেন ত্রীযুত কিরীট রায় তাঁহাদের মধ্যে অন্যতম। ইনি অতি অল্প বয়স হইতেই নানারূপ যন্ত্র-সঙ্গীতাত্মশীলন আরম্ভ করেন। তিনি বংশী বাদনে একজন



স্থনিপুণ, অধুনা নৃত্যাত্মশীলনেই অধিক অগ্রসর হইয়াছেন। কলিকাতার কয়েকটি সম্ভ্রান্ত রঙ্গালয়ে তাঁহার নৃত্যভিনয় দেখিয়া আমরা বিশেষ মুগ্ধ হইয়াছি। নৃত্য-শাস্ত্রেও তাঁর বিশেষ অধিকার আছে। সম্প্রতি কলিকাতার কয়েকটি উচ্চশ্রেণীর সঙ্গীত বিদ্যালয়ের তিনি নৃত্যশিক্ষক পদে নিযুক্ত আছেন। আশা করি, তাঁহার নৃত্যসাধনা সাফল্যমণ্ডিত হউক, ভগবচ্চরণে ইহাই প্রার্থনা।

বাসন্তী বিজ্ঞাবীথি

গত ৭ই আগষ্ট সোমবার নাট্য-নিকেতন রঙ্গমঞ্চে বাসন্তী-বিজ্ঞাবীথির দশম বার্ষিক পারিতোষিক বিতরণী উৎসব সম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। এতদুপলক্ষে মাননীয় কে, সি, দে সি-আই-ই, আই-সি-এস মহোদয় সভাপতির

আসন গ্রহণ করিয়াছিলেন এবং তদীয় পত্নী পুরস্কারাদি বিতরণ করেন। অনুষ্ঠানে বিজ্ঞাবীথির ছাত্রীগণ কর্তৃক নৃত্যগীতাদি আরম্ভ হয়। এই নৃত্যগীতাদির মধ্যে কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের পরিবর্তে নৃত্যের আধিক্য দেখিয়া আমাদের মনে হয়, উক্ত বিদ্যালয়টি নৃত্য-বিদ্যালয় বিশেষ হইয়াছে। আমরা এই পারিতোষিক সভায় একাদিক্রমে নৃত্যের পরিবর্তে উচ্চাঙ্গ কণ্ঠ সঙ্গীতেরও আশা করিয়াছিলাম, কিন্তু দুঃখের বিষয়, সে বিষয় আমরা নিরাশ হইয়াছি। বিজ্ঞাবীথির কর্তৃপক্ষগণ এ বিষয় অবহিত হইলে আমরা সুখী হইব। অতঃপর 'মহাশ্বেতা' নামক একটি নৃত্য-নাট্য অভিনয়ান্তে অনুষ্ঠানের সমাপ্তি হয়।

উদয়শঙ্কর সম্প্রদায়

আমরা জানিয়া সুখী হইলাম, এম্পায়ার টকী ডিষ্ট্রিবিউটর্সের কর্মচারী মিঃ শান্তারাম হেমদ উদয়শঙ্কর



সম্প্রদায়ের নৃত্যপ্রদর্শনীর যাবতীয় ভার লইয়াছেন। আগামী ১৯৪০ খৃষ্টাব্দের জাহ্নবারী মাস হইতে তাঁহাদের নৃত্যনুষ্ঠান আরম্ভ হইবে। এই নৃত্যপ্রদর্শনীর যাবতীয় লক্ষ্যার্থ Uday Shankar India Culture Centre-এ প্রদত্ত হইবে জানিয়া মিঃ শান্তারাম হেমদকে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি। আশা করি, তাঁহার উদ্দেশ্য সাফল্যমণ্ডিত হইবে।

কলিকাতা মিউজিক এসোসিয়েসন

৪র্থ বার্ষিক অস্থান

গত ৩রা সেপ্টেম্বর রবিবার কলিকাতা মিউজিক এসোসিয়েসনের ৪র্থ বার্ষিক অধিবেশন এলবার্ট হলে সুসম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। ময়মনসিংহ গৌরীপুরের অন্ধ্র জমিদার শ্রীযুক্ত ব্রজেনকিশোর রায়চৌধুরী মহোদয়ের অতুপস্থিতিতে প্রবীন ঋপদগায়ক শ্রীযুক্ত গোপালচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় উক্ত অস্থানের পোরোহিত্য করেন। এতদুপলক্ষে বাংলার স্বনামধন্য সঙ্গীতকলাবিদগণ কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীতাদি করিয়া অস্থানটি সাফল্যমণ্ডিত করিয়াছিলেন। সভায় বহু শ্রোতার সমাবেশ হইয়াছিল।

পরলোক জ্ঞানদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী

কালীপুরের জমিদার জ্ঞানদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী বহুদিন নানা রোগে ভুগিয়া সম্প্রতি মারা গিয়াছেন।

জ্ঞানদাবাবু শিক্ষিত ও সদালাপী ব্যক্তি ছিলেন। সঙ্গীত-শাস্ত্রে তাঁহার অগাধ জ্ঞান ছিল। সঙ্গীতরসজ্ঞ হিসাবে সারা বাঙ্গলা জুড়িয়াই তাঁহার বেশ খ্যাত ছিল এবং বড় বড় আসরেও তিনি অনেক সময় বিচারক হিসাবে বসিতেন। ময়মনসিংহ গৌরীপুরে শ্রীযুক্ত ব্রজেনকিশোর রায়চৌধুরী মহাশয়ের আহুকূলে যে একটি সঙ্গীত-কেন্দ্র গড়িয়া উঠিয়াছে তাহাতে জ্ঞানদাবাবুর দান কম ছিল না। তাঁহার মৃত্যুতে সঙ্গীতক্ষেত্রের যথেষ্ট ক্ষতি হইল।

ইউনিভারসিটি ইনিস্টিটিউট হলে

বিরট সঙ্গীত সভা

গত ১২শে আগষ্ট, শনিবার সন্ধ্যা ৭ ঘটিকায় কলিকাতা ইউনিভারসিটি ইনিস্টিটিউট হলে একটি বিরট সঙ্গীত

সভার অধিবেশন হইয়া গিয়াছে। নাটোরাদিধিতি মহারাজ শ্রীযোগীন্দ্রনাথ রায় বাহাদুর সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করেন। ইনিস্টিটিউটের ফাইন আর্টস সোসাইটির সভাপতি শ্রীযুক্ত রণেন্দ্রমোহন ঠাকুর সভার উদ্বোধন করেন। নিখিল-বঙ্গীয় কলেজের ছাত্রছাত্রীদিগের চতুর্দশ বার্ষিক সঙ্গীত প্রতিযোগিতা উপলক্ষে এই সঙ্গীত-সভা প্রতি বৎসর অনুষ্ঠিত হয়। নাটোরের মহারাজ বাহাদুর, সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ বাংলার খ্যাতনামা সঙ্গীতকুশলীগণ সঙ্গীতাদি করেন। রাত্রি ১০ ঘটিকায় অস্থান ভঙ্গ হয়।

সঙ্গীত-পরিষৎ

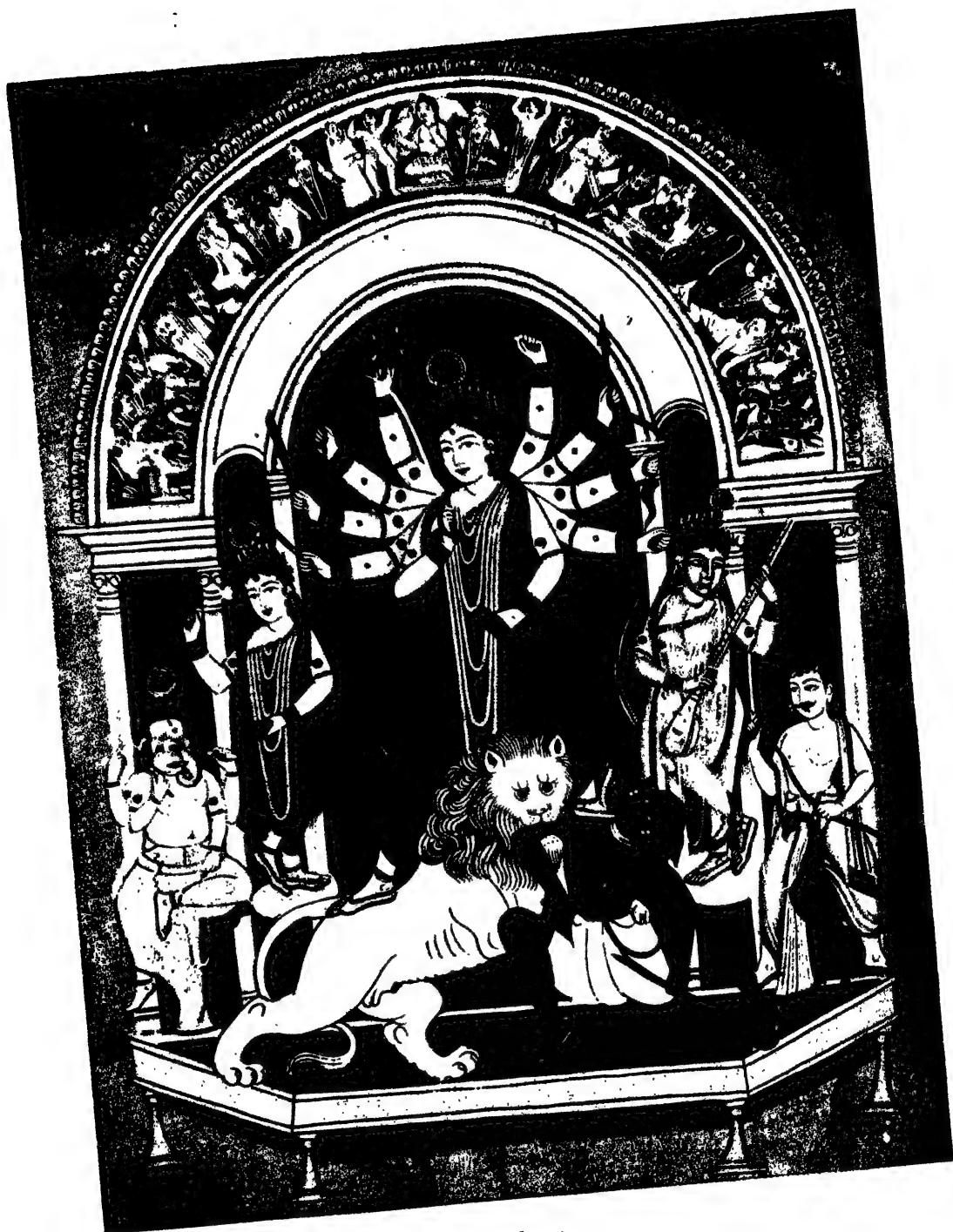
(মল্লার-রাগিণীর অস্থান)

বিগত ২৭শে শ্রাবণ, শনিবার সন্ধ্যায় কলিকাতায় ৩নং কুমারটুলী স্ট্রাটে সঙ্গীত-পরিষদের মল্লার-রাগিণীর অস্থানের অধিবেশন হইয়া গিয়াছে। এই অধিবেশনে পোরোহিত্য করিয়াছিলেন অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মনমথমোহন বসু মহাশয়। সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতজ্ঞ শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় এই অস্থানে মল্লারের অস্তিত্ব বিভিন্ন শ্রেণীর রাগরাগিণী প্রদর্শন করেন। শুদ্ধমল্লার, মেঘমল্লার, মিঞামল্লার ও জয়জয়ন্তী এই চারিটি রাগ-রাগিণী তিনি বিশেষ ও বিস্তৃতভাবে আলাপ করেন এবং প্রসিদ্ধ শিল্পতত্ত্ববিদ শ্রীযুক্ত অজিত ঘোষ মল্লার রাগিণীর ঔপপত্তিক বিষয়ের বিজ্ঞানসম্মত বিশ্লেষণ দ্বারা সাধারণের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিলেন। শ্রীযুক্ত প্রভাত ঘোষ, শ্রীযুক্ত ভুবনমোহন ঘোষ ও শ্রীযুক্ত বটকৃষ্ণ ঘোষ সঙ্গত করিয়াছিলেন। পরিষদের সভাগণ ব্যতীতও বহু বিশিষ্ট ব্যক্তি এই অস্থানে যোগ দিয়াছিলেন।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমনমথমোহন বসু, এম-এ।





১৬শ বর্ষ }

আশ্বিন, ১৩৪৬ সাল

{ ৬ষ্ঠ সংখ্যা

আনন্দময়ী

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

‘আনন্দময়ীর আগমনে

আনন্দে গিয়েছে দেশ ছেয়ে।’

জগন্মাতার আগমনে সত্যই আনন্দে দেশ কম্বলিত হ’য়ে ওঠে। কিন্তু এ-আনন্দের ধারা প্রবাহিত হ’য়ে আসছে কতদিন ধরে এই ভারতের বিশেষতঃ বাংলার শ্রামল বুকের ওপর দিয়ে সে সঘন্বে অবশ্র নানা মূনির নানা মত। কেউ বলেন প্রাক্‌বৈদিক হ’তে, কারো কারো মতে বৈদিক বা ঐতিহাসিক অর্থাৎ ঋক্‌বেদের যুগ হ’তে, আবার কারো মতে বা পৌরাণিক কাল হতে এ-মহাপূজার প্রবর্তন চলে আসছে। কিন্তু

সে সঘন্বে যতই মত্তভেদ থাক না কেন,—আগ্নি, প্রতীক ইত্যাদির কথা ছেড়ে দিলে আমরা দেখি শরতের কোলে বাংলায় মাতৃপূজার এই ঘনঘটা পূজার রীতি প্রায় হাজার বা দেড় হাজার বছরের আগে থেকেও প্রচলিত হোয়ে আসছে; ঐ সময় হ’তেই নাকি দুর্গাদেবীর মূর্ত্ত্বয় মূর্ত্তির নির্মাণ প্রবর্তিত হয়।

কিন্তু ঐতিহাসিক দিকটা বাদ দিয়ে যদি এর অধ্যাত্ম রহস্য সঘন্বে আমরা একটু আলোচনা কোরে দেখি, তবে দেখব যে কল্যাণদায়িনী মাতৃরূপেই দেবীর আগমন এ-প্রতীক বা প্রতিমার মধ্য দিয়ে। মাহুস চায় আনন্দ

আনন্দময়ীকে পূজা কোরে, কিন্তু আনন্দ মাত্রই তার লক্ষ্য নয় জীবনের, লক্ষ্য তার সেই নিষ্কল শিবের স্বরূপ-প্রাপ্তিতেই। শিব পরম নিঃশব্দ, ত্রিগুণাত্মিকারূপে প্রকাশ তাঁর মহামায়াতে, এজগৎ মহামায়া বা আত্মাশক্তির সঙ্গে সম্বন্ধ শিবের নিবিড়—উভয়ের মধ্যে পরম মিতালী। সাংখ্যের পুরুষ-প্রকৃতির মূর্ত প্রকাশই হচ্ছেন শিব শক্তি। তবে সাংখ্যের পুরুষ-প্রকৃতির সঙ্গেও ঠিক তুলনা করা চলে না। কারণ সাংখ্যের পুরুষ বহু ও প্রকৃতি হোল জড়া। আর শিব হচ্ছেন অদ্বিতীয় ও আদ্যাশক্তি চৈতন্যরূপিণী মহামায়া; সুতরাং তত্ত্বশাস্ত্র যে ভাবে রূপদান কোরেছেন শিব-শক্তির, তা-ই হোল পরম শিব ও আনন্দময়ীর আসল রূপ।

মহামায়া জগতে সর্বৈশ্বর্যের পূর্ণ বিকাশ, আবার ঐশ্বর্যহীনতার বা বৈরাগ্যেরও পরিপূর্ণ প্রতীক। ঋদ্ধি, সিন্ধি, জ্ঞান, বীৰ্য নিয়ে বরাভয় করে বিরাজিতা যেমন একদিকে তিনি সন্তানের মনোবাসনা পূরণ করুতে, মোক্ষ-দায়িনীও তেমনি পরম শিবে সাধককে নিয়ন্ত্রিত কোরে তিনি অপরদিকে। (ক) এজগৎ শিরোদেশে রয়েছেন পতি তাঁর শিব সর্বস্বহার। বৈরাগীর চরম আদর্শ, আর পদতলে রয়েছে ষড়রিপুর প্রতিমূর্তি মহিষাসুর দলিত ও শূলবিদ্ধ!—‘মা’-রই শক্তি কুণ্ডলিনী সর্পরূপে জাগ্রতা হোয়ে অসুরকে দংশনোদ্যত! সিংহবাহিনীর সিংহও হচ্ছে আবার মহাশক্তিরই প্রতিভূ। মহিষমর্দিনীর সৃষ্টি-স্থিতি-

প্রলয় সংগ্রামে সে শক্তি উদ্ভূত—বহির্বিকাশ মাত্র। বিজ্ঞা-শক্তির বিচ্ছুরণে অবিদ্যাশক্তির প্রতীক দুর্ভয় অসুরও অভিভূত।

তারপর দেবীকে সীমাবদ্ধ প্রতিমার মাঝে অর্চনা করুলেও আসলে তিনি যে অসীম অনন্ত বিশ্বব্যাপী, তাতে আর কোন সন্দেহ নেই, কারণ দশদিকের প্রতীক প্রহরণ-যুক্ত দশবাহই (১) তার প্রমাণ দিচ্ছে। দুর্গাতন্ত্র এজগৎই বড় স্বকঠিন; এ-তন্ত্র বৃত্তে গেলে সাধনাই হোল একমাত্র উপায়; অধ্যাত্মমার্গের সাধকই হোল এর যথার্থ অধিকারী।

তাই সাধককেও হ’তে হবে সম্পূর্ণ নিষ্কল ও কামনা-জয়ী। এতটুকু বাসনা—এতটুকু চিন্তের মালিন্য তার থাকলে চলবে না। সাধকের কতব্যই মাতৃতত্ত্ব বোঝা, অর্থাৎ মাকে লাভ কোরে তাঁর প্রসন্নতা লাভ করা, তারপর মা-ই বুঝিয়ে দেবেন আসল রহস্য, দেখিয়ে দেবেন আপনার পতিকে—আপনার হ’তেও শ্রেষ্ঠ পরম কল্যাণ-স্বরূপ নিষ্কল শিবকে। শিবই হোল সাধকের চরম লক্ষ্য ও মাতৃতত্ত্ব-অবগতির অন্তরের কথা। আমরা দেখি মিলনের পূর্বে কী-কঠোর তপস্বী নই না করুতে হয়েছিল পার্শ্বতীকেই। কুল, শীল, মান, রূপ-গৌরব সব কিছু নিয়েই তপস্বী আরম্ভ করুলেন তিনি মহাদেবের, কিন্তু যোগীশ্বরের মনকে কিছুতেই টলাতে পারুলেন না তিনি প্রথমে; পরে বৈরাগ্যের জলন্ত অনলে সকল কিছু আহুতি দিয়ে আত্মসমর্পণ করুলেন যখন ভোলানাথের চরণে, তখনই সর্বভাগী মহেশকে পতিত্ব বরণ করবার যোগ্যতা লাভ করুলেন তিনি তাঁর প্রসন্নতা লাভ কোরে। সুতরাং

(ক) অত্যন্তম উদাহরণ তার আরোবিধ মনস্তরে। একই সঙ্গে শ্রীহর্গার অর্চনা করুলেন রাজা সুরথ ও সমাধি বৈশ্বমেধশাস্ত্রমের পুণ্যক্ষেত্রে, কিন্তু ফললাভ করলেন উভয়ে বিভিন্ন,—ভোগৈশ্বর্য ও মুক্তি। যদিও অবশ্য বাসনা ছিল উভয়ের সেখানে ভিন্ন, তথাপি বরদাত্তী ছিলেন কিন্তু এক মহামায়া!

(১) অনেক বিশেষজ্ঞের মতে এ-দশবাহুর প্রবর্তন হয় গোড়ে অর্থাৎ রাজা গণেশের সময় হ’তে। তার পূর্বে দেবী ছিলেন চতুর্ভুজা।

পৌরাণিক আখ্যানে যদি পার্বতীকেই স্বয়ং কঠোরতার আশ্রয় নিতে হয় শিবের সাম্রাধ্য লাভ করিতে, তখন অল্প পরে কা কথা? মাতৃ-করণার ভিত্তারী সাধককেও জলাঞ্জলি দিতে হবে তার মান-যশ, সুখ-দুঃখ জগতের সকল কিছু ঘন ও বাসনা চিরদিনের জন্ত, তবেই সার্থক হবে তার সাধনা—তার মাতৃসন্দর্শন! দশভূজা শারদাকে আবাহন ও অর্চনার উদ্দেশ্যেই হোল সকল বাঁধন মুক্ত করা। সম্ভান যখন সর্বস্ব তার বিকিয়ে দিয়ে শরণাগতি লাভ করিতে পারে জগজ্জননীর তখনই দেন তিনি আনন্দ, এজন্ত আর এক নাম তাঁর ‘আনন্দদায়িনী’ ও নিম্নেও

তিনি আনন্দময়ী। কল্যাণময়ীর কৃপা লাভ করলে মুক্তি সম্ভানের করতলগত এবং না চাইলেও সকল শক্তি—সকল সিদ্ধিই তিনি দান করেন তাকে অযাচিতভাবে।

পরিশেষে আনন্দময়ীর এ-শুভ আগমনে অঞ্জলি দেব চরণে তাঁর ভক্তি ও অমুরাগের। সার্থক করুন তিনি ভারতকে,—সার্থক করুন তিনি বাংলার নর-নারীকে। বন্দনায় তাঁর মুখরিত হোক অপূর্ব মহিমা, দূর করুন তিনি আমাদের প্রাণের বেদনা, মুক্ত হোক আমাদের সকল বন্ধন!

—বন্দনা—

দুর্গা মিশ্র—সুরক্ষাকতাল

দুর্গে দুখহারিণী,
শুভনাশিনী ভবানী
বিপদ-ভয়বারিণী।
ঈং হি অনাদি অপারা
ঈং হি সাকারা নিরাকারা,
সর্বব্যাপিনী শর্বাণী
সৃজন-প্রলয়কারিণী।

সকল-শরণা শারদে
শুভদে অভয়া বরদে,
দমুজদলনী শিবানী
সিংহবাহিনী;
শূল-খড়া ধারিণী
মহিষাসুরমর্দিনী,
বিশ্বজননী চণ্ডিকে
তনয়-ত্রিতাপ-তারিণী

কথা—স্বামী বেদানন্দ

সুর ও স্বরলিপি—লেখক

স্থানী

II	২		৩	০		+	০	
সপা	পা	পা	ধা	মা	I	পা	ধা	ধা
হ	র্গে	র্গে	হ	খ	হা	রি	গী	র্গে

২ মা -১ | ৩ রা -১ | ০ সা -১ | + সপা -১ | ০ পা -১ |
 ০ ০ | ০ ০ | ০ ০ | হু ০ | গে ০ |

২ ধা মা | ৩ পা ধা | ০ ঙ ধা | + মা -১ | ০ রা সা |
 হু খ | হা রি | ০ গে | ৩ ০ | ৩ না |

২ সা রসা | ৩ রসা ধা | ০ -১ সা | + সা রা | ০ মা পা |
 শি নী ০ | ভ ০ বা | ০ নী | বি প | ৩ ভ |

২ ধা পা | ৩ ধা রা | ০ সা -১ | + ধা -১ | ০ ধা পমা |
 ঙ ০ | বা রি | গে ০ | ০ ০ | ০ ০ ০ |

অন্তরা

11 + পমা -১ | ০ পা পা | ২ সা ধা | ৩ সা সা | ০ -১ সা |
 ৩ ০ ০ | হি খ | না দি | অ পা | ০ রা |

+ রা -১ | ০ রা রা | ২ মা রা | ৩ সা সা | ০ ধা পমা |
 ৩ ০ | হি সা | কা রা | নি রা | কা রা ০ |

+ পা -১ | ০ ধা পা | ২ মা রসা | ৩ রসা -১ | ০ সা সা |
 স ০ | ব ব্যা | পি নী ০ | ৩ ০ ০ | বা গী |

দ্রষ্টব্য :—দ্বিতীয়বার 'হুর্গে হুখহারিণী' গেয়ে অন্তরা ও সকারী ধবুতে হবে

+	সা	রা		০	মা	পা		২	ধা	পা		৩	ধা	রা		০	সা	-১	I
হ	জ			ন	প্র			ল	য়			কা	রি			নী		০	

+	ধা	-১		০	ধা	পমা	
০	০			০	০০		

সঙ্গারী

II	+	মা	মা		০	রা	মা		২	রা	সা		৩	রা	ধা		০	-১	সা	I
	স	ক			ল	খ			র	ণা			শা	র			০		দে	

+	সা	রা		০	মা	পা		২	ধা	পা		৩	ধা	সা		০	ধা	পমা	I
৩	ড			দে	অ			ভ	য়			ব	র			দে	০০		

+	না	না		০	না	না		২	না	সা		৩	সা	সা		০	-১	সা	I
দ	হু			জ	দ			ল	নী			শি	বা			০		নী	

+	সা	-১		০	-১	-১		২	না	-১		৩	ধা	-১		০	পা	-১	I
০	০			০	০	০		০	০			০	০			০	০		

+	পা	-১		০	মা	ধা		২	পা	মস্তা		৩	-১	মস্তা		০	জা	-১}	II
সি	ং			হ	বা			হি	নী ০			০	০০			০	০	*	

* এ'টি ছবার আবৃত্তি ক'রে তবে আভোগ ধরতে হবে এবং এ' লাইন দুটিতে 'পটদীপ'-এর ছায়া বর্তমান রয়েছে।

+	০	পা	সী	২	ধা	৩	০	সী	সী	I
[পমা	-১	ধা	সী	-১	সী	রধা	-১	সী	সী	
পসী	-১	ল	খ	০	জা	ধা ০	০	রি	নী	
শু	০									
+	০	০	২	৩	০	০	০	০	০	I
রী	রী	রী	সী	মী	রী	সী	ধা	ধা	পমা	
ম	হি	বা	সু	০	র	ম	বু	দি	নৌ ০	
+	০	০	২	৩	০	০	০	০	০	I
পা	-১	ধা	পা	মা	রসা	রধা	-১	সী	সা	
বি	০	ব	জ	ন	নী ০	চ ০	০	শি	কে	
+	০	০	২	৩	০	০	০	০	০	I
সা	রা	মা	পা	ধা	পা	ধা	রী	সী	-১	
ত	ন	ম	ত্রি	তা	প	হা	রি	নী	০	
+	০	০	০	০	০	০	০	০	০	I
ধা	-১	ধা	পমা							
০	০	০	০০							

৩১৪

স্বরলিপি

চিনিলেনা আমারে কি
দীপহারা কোণে, আমি ছিহু অশ্রমনে
ফিরে গেলে কারেও না দেখি।

দ্বারে এসে গেলে ভুলে
পরশনে দ্বার যেত খুলে,
মোর ভাগ্যতরী এটুকু বাধায় গেল ঠেকি।

ঝড়ের রাতে ছিহু প্রহর গণি
হায়, শুনি নাই তব রথের ধ্বনি।

গুরু গুরু গরজনে কাঁপি
বন্ধ ধরিয়াছিহু চাপি,
আকাশে বিদ্যুত বহি অভিষাপ গেল লেখি ॥

কথা ও সুর—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

স্বরলিপি—শ্রীশৈলজারঞ্জন মজুমদার

সা রা II গা -পা পা -া পা -জ্ঞা ধপা -জ্ঞা I গা -পমা গা -া -গা -পা গা গরা I
চি নি লে ০ না ০ আ ০ মা ০ রে ০ কি ০ ০ ০ চি নি ০

৳
বগা -রা রসা -া -া -া -া -া I সা -া সা সা সা -া সা -না I
লে ০ না ০ ০ ০ ০ ০ ০ দী ০ প হা রা ০ কো ০

রসা -া সা না ধা -না সা -না I ধা -না সা ধনা ধপা -া পা জ্ঞা I
নে ০ আ মি ছি ০ হু ০ অ ০ জ য নে ০ ০ ফি রে

গা -পমা গা -া -া -া -া -া I গা -না না -ধা ধা -পা পা -জ্ঞা I
গে ০ লে ০ ০ ০ ০ ০ ০ কা ০ রে ০ ও ০ না ০

গা -পমা গা -া -গা -পা গা গরা I গা -রা রসা -া -া -া সা রা II
দে ০ ধি ০ ০ ০ চি নি ০ লে ০ না ০ ০ ০ ০ "চি নি"

II {পা গা পা -ক্রা | ক্রাধা -া -পা -া I গসী সী সী -না | রসী -া -া -া I
ধা রে এ ০ | সে ০ ০ ০ ০ গে গে ভু ০ | লে ০ ০ ০

সী সর্গী গী -রী | রী -সী সী -না I ধা না সী -ধনা | ধপা -া (া -া) I
প র ০ শ ০ | নে ০ ধা বৃ যে ত থু ০ | লে ০ ০ ০

পা -ক্রা I গা -ক্রা পা পক্রা | গা -া -া -া I গা গনা না নধা | ধা -পা ক্রা গা I
মো বৃ ভা ০ গা ত | রী ০ ০ ০ এ টু ০ কু বা ০ | ধা য় গে ল

গা -পমা গা -া | গা -পা গা গরা I গা -রা রসা -া | -া -া সা রা II
ঠে ০ কি ০ | ০ ০ চি নি ০ লে ০ না ০ ০ | ০ ০ "চি নি"

II গী গী গী গরী | গীঃ -রঃ রী রী I মরী রী রী রসী | সর্গী -া সী -া I
ঝ ডে র রা ০ | তে ০ ছি হু প্র ০ হ র গ ০ | গি ০ ০ হা য়

সী সী নসী -া | না না না -া I ধা ধা ধা ধা | পা -া পা ক্রা I
উ নি না ই | উ নি না ই র থে র ধ | নি ০ ত ব

গা ক্রা পা ক্রা | গা -া -া -া I পা গা পা ধা | সী সী সী সী I
র থে র ধ | নি ০ ০ ০ গু ক গু ক | গ র জ নে

সী -না রসী -া | -া -া -া -া I সী -া গী গরী | রী রসী সী সী I
কা ০ পি ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ব ০ ক ধ ০ | রি য়া ০ ছি হু ০

না -ধনা ধপা -া | -া -া -া -া I গী গী গী -া | গী -া গী গী I
চা ০ ০ পি ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ আ কা শে ০ | বি ০ ছা ত

রগী -া রী -া | -সী -া -া -া I সা রা গা -া | গা -া গা -মা I
ব ০ ছি ০ | ০ ০ ০ ০ ০ অ ভি শা প্ | গে ০ ল ০

রগা -া রসা -া | -া -গা গা গরা I রগা -রা রসা -া | -া -া সা রা II II
লে ০ ধি ০ | ০ ০ চি নি ০ লে ০ না ০ ০ | ০ ০ "চি নি"

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

2

[illegible]

62

স্বরলিপি

ইমন মিশ্র—দাদরা

সেদিন বলেছিলে এই সে ফুলবনে
আবার হবে দেখা ফাগুনে তব সনে।

ফাগুন এলো ফিরে লাগে না মন কাজে
আমার হিয়া ভরি উদাসী বেণু বাজে
শুধাই তব কথা দখিনা সমীরণে।

শপথ ভুলিয়াছ (বন্ধু) ভুলিলে পথ কিগো
বারেক দিয়ে দেখা লুকালে মায়ামুগ।

গাঁচলে ফুল লয়ে হল না মালা গাথা
আসার পথ তব চাকিল বরা পাভা
পূজার চন্দন শুকাল অঙ্গনে।*

কথা—কাজী নজরুল ইসলাম

সুর—শ্রীশৈলেশ দত্তগুপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীহেমন্ত মুখার্জী

II + সা গা সা | ২ গা -পা ক্ষা I + পা -১ -১ | ২ -১ -১ -১ I
 সে দি ন | ব লে ছি লে ০ ০ | ০ ০ ০

 + গা মা পধা | ২ -নমা নধা পা I + ধা পমা -১ | ২ -১ -১ -১ I
 এ ই সে০ | ০০ ফু০ ল ব নে ০ | ০ ০ ০

 + মা মপা ধা | ২ ধা পা মা I + গা -১ -১ | ২ -রমা -গরা -সা I
 আ বা০ র হ বে দে ধা ০ ০ | ০০ ০০ ০

 + সা গা ক্ষা | ২ পা ক্ষা ক্ষগা I + -সা -১ -১ | ২ -১ -১ -১ II
 ফা ও নে ত ব স নে ০ ০ | ০ ০ ০

* গানখানি কুমারী রমলা মজুমদার Twin Record-এ গেয়েছেন।

II $\begin{matrix} + \\ \{ \text{পা} \text{ গা} \text{ জ্ঞা} \\ \text{কা} \text{ শু} \text{ ন} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{ধা} \text{ রা} \text{ না} \\ \text{এ} \text{ লো} \text{ ফি} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{সা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{রে} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{না} \text{ রা} \text{ গা} \\ \text{লা} \text{ গে} \text{ না} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{না} \text{ রা} \text{ গা} \\ \text{ম} \text{ ন} \text{ কা} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{সা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{জে} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-সা} \text{ রা} \text{ -না} \text{ -রা} \\ \text{০০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{না} \text{ সা} \text{ না} \\ \text{আ} \text{ মা} \text{ র} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{ধা} \text{ ধা} \text{ গধা} \\ \text{হি} \text{ যা} \text{ ভ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{-পা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{রি} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-গপা} \text{ -ধা} \text{ -গা} \\ \text{০০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{গা} \text{ ধা} \text{ পা} \\ \text{উ} \text{ দা} \text{ সী} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{মা} \text{ গা} \text{ মা} \\ \text{বে} \text{ গু} \text{ বা} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{পা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{জে} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{গা} \text{ গমা} \text{ -পধা} \\ \text{শু} \text{ ধা০} \text{ ০০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{সা} \text{ গা} \text{ -পা} \\ \text{ই} \text{ ত} \text{ ব} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{মা} \text{ গা} \text{ -রা} \\ \text{ক} \text{ ধা} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{সা} \text{ গা} \text{ জ্ঞা} \\ \text{দ} \text{ বি} \text{ না} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{পা} \text{ জ্ঞা} \text{ জগা} \\ \text{স} \text{ মী} \text{ র} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{সা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{গে} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid II$

I $\begin{matrix} + \\ \text{সা} \text{ -ধা} \text{ ধা} \\ \text{শ} \text{ প} \text{ ধ} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{সা} \text{ রা} \text{ রা} \\ \text{তু} \text{ লি} \text{ রা} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{গা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{ছ} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{গমা} \text{ -গরা} \text{ সা} \\ \text{ব০} \text{ নে} \text{ ধু} \end{matrix} \mid I$

$\begin{matrix} + \\ \text{ধা} \text{ -রা} \text{ রা} \\ \text{তু} \text{ লি} \text{ লে} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ গা} \text{ মা} \\ \text{০} \text{ প} \text{ ধ} \end{matrix} \mid \begin{matrix} + \\ \text{গরা} \text{ গা} \text{ -রা} \\ \text{কি} \text{ গো} \text{ ০} \end{matrix} \mid \begin{matrix} ২ \\ \text{-রা} \text{ -রা} \text{ -রা} \\ \text{০} \text{ ০} \text{ ০} \end{matrix} \mid I$

⁺ গা -পা পা	^২ -পা পা I	⁺ গপা পধা -না	^২ -না -পা -পা I
বা রে ক	০ দি য়ে	দে ০ খা ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ পা ধা পা	^২ মগা রা মা I	⁺ গা -পা -পা	^২ -পা -পা -পা I
লু কা লে	মা ০ ঝা য়	গ ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ {পা গা ক্রা	^২ ধা স' না I	⁺ স' -পা -পা	^২ -পা -পা -পা I
ঔ চ লে	ফ ল ল	য়ে ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ না র' গ' গ'	^২ না র' গ' I	⁺ স' -পা -পা	^২ -স' -না -পা I
হ লো না	মা লা গ'	খা ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ না স' না	^২ ধা ধা গধা I	⁺ পা -পা -পা	^২ -গপা -ধা -পা I
আ সা র	প খ ত ০	ব ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ গা ধা পা	^২ মা গা মা I	⁺ পা -পা -পা	^২ -পা -পা -পা I
চা কি ল	ঝ রা পা	তা ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

⁺ গা মা পগা	^২ -পা -স' -পা I	⁺ গগা -পা মা	^২ গা -পা -পা I
পু জা র ০	০ ০ ০	চ ০ নু দ	ন ০ ০ ০

⁺ সা গা ক্রা	^২ পা ক্রা ক্রগা I	⁺ -স' -পা -পা	^২ -পা -পা -পা II II
ও কা ল	অ ঙ্ গ	নে ০ ০ ০	০ ০ ০ ০

স্বরলিপি

দরবারী কানড়া—ঝাঁপতাল

রাধারমণ মদনমোহন মাধব মুকুন্দ মুরারী,
মধুসূদন মনোহর ময়ূরপুচ্ছধারী।
কৃষ্ণ কেশব কেশী কালীয়দমন কলুষহারী
কংসারি কমলাকান্ত দম্ভজদলহারী।
ব্রজরাজ গিরিধারী বঙ্কিম ঠাম
গোবিন্দ গোপাল সঙ্কট নিবারী।
নীল নীরদ বরণ শ্রীনন্দ নন্দন
যতুনাথে রাখ পদে ত্রিলোক-বিহারী ॥

কথা—যতুভট্ট

সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতবিহারদ শ্রীনরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

২ ^১ রা	-	৩ রা	-	রা	০ সা	সা	১ গা	সা	রা
রা	০	ধা	০	র	ম	ণ	ম	দ	ন
২ ^১ গদা	-	৩ গা	পা	গদা	০ গা	-	১ সা	সা	সা
মো	০	হ	ন	মা	০	০	০	ধ	ব
২ ^১ গদা	গা	৩ সা	-	রা	০ মজা	মজা	১ মা	রা	সা
মু	কু	০	০	ল	মু	রা	০	০	রী
১ ^১ সা	সা	৩ মজা	মা	রা	০ মা	মা	১ পা	পা	পা
ম	ধু	মু	দ	ন	ম	নো	হ	র	ম
২ ^১ মা	পা	৩ মা	গা	পা	০ মজা	-	১ মরা	-	সা
মু	র	পু	০	ছ	ধা	০	০০	০	রী

॥ ^২মা পা | ^৩পা গদা গা | ^০গা সা | ^১সা -া সা |
ক ০ ফ কে ০ শ ব কে ০ লী |

^২গা সাগা | ^৩রা রা সা | ^০গদা -া | ^১গা পা -া |
কা ০ ০ লী য় দ ম ০ ন ০ ০ |

^২মা পা | ^৩গা সা রা | ^০মজ্জা -া | ^১মরা -া সা |
ক লু ব হা রী কং ০ সা ০ ০ রি |

^২গা সা | ^৩রা গা সা | ^০গদা গা | ^১মা পা সা |
ক ম লা ০ ০ কা ০ ০ ০ জ |

^২মা পা | ^৩গা গা গা | ^০মজ্জা মা | ^১রা -া সা ||
দ হু জ দ ল হা ০ ০ ০ রী ||

॥ ^২মা মা | ^৩পা -া পা | ^০গদা দা | ^১গা পা পা |
অ জ রা ০ জ গি রি ধা ০ রী |

^২মা পা | ^৩গা সা রা | ^০গদা -া | ^১গা পা পা |
ব ০ কি ০ ম ঠা ০ ০ ০ ম

২' মা	পা	৩ মা	গা	গা	০ মা	পা	১ মজ্জা	-১	জ্ঞা
গো	০	বি	০	অ	গো	০	পা	০	ল
২' মজ্জা	-১	৩ মজ্জা	মা	পা	০ মজ্জা	মা	১ রা	-১	সা
স	০	ক	ট	নি	বা	০	০	০	রি
২' {মা	পা	৩ গদা	-১	গা	০ সী	সী	১ সী	সী	সী
নী	০	ল	০	নী	র	দ	ব	র	ণ
২' গা	সী	৩ রী	-১	সী	০ গদা	গদা	১ গা	পা	-১}
ত্রি	০	ন	০	অ	ন	০	অ	ন	০
২' মা	পা	৩ গা	সী	রী	০ মজ্জা	জ্ঞা	১ মী	রী	সী
ষ	হ	না	০	থে	রা	থ	প	দে	০
২' গা	গা	৩ পা	মা	পা	০ মজ্জা	-১	১ মরা	-১	সা
ত্রি	লো	ক	০	বি	হা	০	০০	০	রো

গান

শ্রীপশুপতি ঘোষ

আজি যায় গো দেখা
সারা ধরণী জুড়ে
যেন জামল রঙে
রাঙা নিশান উড়ে।

ওই কানন বীধি
আজি রাঙিয়া সিঁথী,
বুঝি ফুল মনে
মুহু হাসিছে দূরে।

কার আশীষ ধারা
নামি' বরণা হ'য়ে,
ধুয়ে ব্যাধার মানি
যায় কোথায় ল'য়ে!

কত ডাকার শেষে
বুঝি মা এল দেশে,
তান ধরিল বীণা
মৌন হৃদয় পূরে।

স্বরলিপি

কথা—লাহোরের বিখ্যাত কবি আবুলসয় হাফিজ জলন্ধরী

স্বর ও স্বরলিপি শ্রীদিলীপকুমার রায়

বসা লে আপনে মনমে প্রীত ।
 মন-মন্দিরমে প্রীত বসালে, ও মুরখ, ও ভোলে ভালে !
 দিল্কি ছুনিয়া করলে রোশন অপনে ঘরমে জ্যোতি জগা লে !
 প্রীত হয় তেরী রীত পুরাণী, ভুল্ গয়া বো ভারতবালে ।
 প্রীত হয় তেরী রীত, বসা লে আপনে ঘরমে প্রীত ।
 ভারতমাতা হয় ছুখিয়ারী, ছুখিয়ারে ইয় সব নরনারী ।
 তুহি উঠা লে হুন্দর মুরলী—তু হি বন্ জা শ্রাম মুরারী ।
 তু জাগে তো ছুনিয়া জাগে জাগ উঠেঁ সব প্রেম-পুজারী
 গায়োঁ তেরে গীত, বসা লে আপনে মনমে প্রীত ।
 নফরৎ এক আজার হয় প্যারে, দুখকা দারু প্যার হয় প্যারে ! *
 আ জা অসলি রূপমে আ জা, তু হি প্রেম-অওতার হয় প্যারে ।
 য়ে হারা তো সব কুছ হারা মনকে হারে হার হয় প্যারে !
 মনকে জীতে জীত, বসা লে আপনে মনমে প্রীত ।
 দেখ্ বড়োঁকী রীত ন জায়ে, সব জায়ে—পব্ মীত ন জায়ে । †
 ময় ডরতা হুঁ কোন্ তেরী জীতী বাজি জীত ন জায়ে ।
 জো করনা হয় জল্দী কর লে, খোড়া বক্ত্ হয় বীত ন জায়ে । ‡
 বক্ত্ ন জায়ে বীত, বসা লে আপনে মনমে প্রীত ।

জ—z ফ—f ক—guttural ক (যেমন কাতিলে) ব—w (ওয়) অন্তঃস্থ ব

- * এ লাইনটির মানে হ'ল—বিষ্ময়ে আনে দুঃখ যাতনা, কিন্তু বেদনা ঔষধের কাজ করে ।
 † এ লাইনটির মানে হ'ল—মহতের রীতি ছেড়ে না—প্রাণও যদি যায় প্রেম যেন থাকে ।
 ‡ এ লাইনটির মানে হ'ল—যা করবার করো শীঘ্র—সময় আর বেশি নেই, নষ্ট কোরো না অকাজে
 “ও ভোলেভালে” মানে—হে প্রবঞ্চিত ! বাকি সব লাইনের মানে সোজা

মর্মে আপন প্রতিষ্ঠা করো প্রীতি

প্রীতি প্রতিষ্ঠা করো মরমের মন্দিরে, হায় রে অবোধ, তুলের-বাঁধনে-বন্দী রে !

মর্ম-নিখিল অহুরাগে তোলা উজ্জলি'—আপন আলয় আলোকিয়া চলো নন্দি'রে !

প্রীতি যে তোমার সনাতন উদ্দীপন-দীপ, হায় তোলা প্রাণ ! সে-প্রদীপ পানে চলো ফিরে

প্রীতি যে তোমার চির বিকাশের রীতি—মর্মে আপন প্রতিষ্ঠা করো প্রীতি ।

সারা ধরণীর নয়নে ঘনায় দুখবারি, দুখলকটে ক্রন্দন করে নরনারী

বাজাও মুরলী মোহন অধর-চূষনে, দাঁড়াও সাজিয়া শ্রামল কান্ত হে মুরারি

তুমি যদি জাগো জগৎ যে হবে জাগ্রত, তব প্রেম তরে সবে হবে তব অভিসারী

গাহিবে তোমার অভিনন্দন-গীতি—মর্মে আপন প্রতিষ্ঠা করো প্রীতি ।

বিষেব বিষ দারুণ ব্যথার হায় প্রিয়, প্রেম যে মদির দুখ ভোলাবার, হায় প্রিয় !

স্বরূপে তোমার ফিরে এসো তুমি ফিরে এসো, তুমি অখিলের প্রেম-অবতার, হায় প্রিয় !

এ-রূপ হারালে জীবন যে হবে সব হারা, মর্মের হারে হবে তব হায়, হায় প্রিয় !

তব মর্মের জিতে লহ সব জিতি'—মর্মে আপন প্রতিষ্ঠা করো প্রীতি ।

মহতের রীতি যেন নাহি হয় অপগত, শির যাক—তবু রাখো মিতালির মহাব্রত

মোর শুধু ভয়—জয়-করা বৈভব তোমার নিঃশেষে কবে হবে দানবের করগত

যা করার তাহা আজই শেষ করো, সময় নাই, শুভ লগনের বেলা ব'য়ে যায় অবিরত

পরম ধর্মের লহ প্রিয় পরিচিতি—মর্মে আপন প্রতিষ্ঠা করো প্রীতি ।

(অহুবাদক—নিশিকান্ত)

ভাল-ত্রিতালী

11 সী ^০ ধনা র্ধনা নধা পক্ষা | ^১ পা ধা পক্ষা পা | ⁺ মা গা মগা মা | ^৩ পা -া -া
ব | সা ০ ০ ০ ০ ০ লে ০ | অ প. নে ০ ০ | ম ন মে ০ ০ | প্রী ০ ত্.

পা	পা	পা	-া	ক্ষা	ক্ষা	রা	ক্ষা	পা	ধা	ধনা	পধা	নর্ধা	নধা	পক্ষা	পা
ম	ন	ম	ন্	দি	র	মে	০	প্রী	০	ত	০	ব	০	সা	০ ০ লে ০ ০
ন	ফ্	র	ত্	এ	ক	আ	০	জা	০	ব	০	হ	য়	প্যা	০ ০ রে ০ ০

পা	-	ধা	-	না	না	খা	-	রঁখা	রঁখা	নখা	গা	গা	-	গা	-
ও	০	মু	০	র	খ	ও	০	ভো	০০	লে	০	ভা	০	লে	০
হু	খ	কা	০	দা	০	ক	০	প্যা	০০	র	য়ে	প্যা	০	রে	০

রঁ	রঁ	খঁ	রঁ	গঁ	গঁ	রঁ	খা	রঁ	গঁ	নরঁ	-	সঁ	-	না	না
দি	ল	কি	০০	হু	নি	য়া	০	ক	র	লে	০	র	ও	শ	ন
আ	০	জা	০০	অ	ম	নি	০	কু	০	প	মে	আ	০	জা	০

ক্ষা	-	ধা	-	না	-	খা	রঁ	খঁ	রঁ	ক্ষা	পঁ	ক্ষা	গা	ক্ষা	গঁ	রঁ	-
অ	প	নে	০	ঘ	র	মে	০	জো	০০	০০	০	তি	জ	গা	০	লে	০
তু	০	হী	০	প্র	ম	অ	ও	তা	০০	০০	০	র	য়ে	প্যা	০	রে	০

রঁ	-	রঁ	পঁ	মঁ	-	গা	রঁ	গঁ	রঁ	না	রঁ	-	সঁ	না	-	সঁ	না	সঁ
প্রী	০	ত	হয়	তে	০	রি	০	রী	০	ত	পু	রা	০	গি	০	০	০	
খে	০	হা	০	রা	০	তো	০০	স	০	ব	কু	ছ	হা	০	রা	০	০	

ধনা	ধা	ধা	ধা	ধা	-	ধা	না	নসঁ	গা	রঁ	না	সঁ	নসঁ	নধা	পক্ষা	পা
তু	০	ল	গ	য়া	০	ও	০	ভা	০০	০০	র	ত	বা	০০	লে	০
ম	ন	কে	০	হা	০	রে	০	হা	০০	০০	র	হয়	প্যা	০০	রে	০

পা	-	পা	না	ধা	-	না	রঁ	সঁ	না	-	রঁ	রঁ	রঁ	খা	গঁ	রঁ	খঁ	রঁ
প্রী	০	ত	হয়	তে	০	রি	০	রী	০	ত	ব	সা	০	লে	০০০	০	০	০
ম	ন	কে	০	জী	০	তে	০	জী	০	ত	ব	সা	০	লে	০০০	০	০	০

না	সঁ	ধনা	ধা	না	না	রঁ	সঁ	নসঁ	না	-	-	II
অ	প	নে	০	ম	ন	মে	০	প্রী	০	ত		
অ	প	নে	০	ম	ন	মে	০	প্রী	০	ত		

{না -১ না সনা	ধা না ধপা ধা	না না না র'সী	না -১ না -১
ভা ০ র ত	মা ০ তা ০	হ য হ খি	ঘা ০ রী ০
দে ০ খ ব	ড়ো ০ কী ০	রী ০ ত ন	জা ০ য়ে ০

[নসী]	[খী রা গী র'না রী]
পা না পনা রী	রী -১ রী -১
হু খি যা ০	রে ০ ই য
স র জা ০	য়ে ০ গ র

পধা না না না	না -১ না সী	ধনা সী সী সী	সী সী সী -১
তু ০ হি উ	ঠা ০ লে ০	হু ০ দ র	মু র লী ০
ম ০ য ড র	তা ০ হ ০	কো ০ ই ০	তে ০ রি ০

ন'সী রী রী -১	রী রী গধা -১	ধনা ধা না রী	নরী সী না -১
ত ০ হি ০	ব ন জা ০	জা ০ ম মু	রা ০ রি ০
জী ০ তি ০	বা ০ জী ০	জী ০ ত ন	জা ০ য়ে ০

না -১ না পী	মী গী গী রী	রী গী র'না রী	সী -১ না সী
তু ০ জা ০	গে ০ তো ০	হু নি যা ০	জা ০ গে ০
জো ০ ক ব	না ০ হ য	জ লু দি ০	ক র নে ০

ধনা ধা ধা ধা	ধা -১ ধা না	নসী গ'রী না সী	নসী নসনধা পক্ষা পা
জা ০ গ উ	ঠে ০ স ব	প্রো ০ ০ ম পু	জা ০ ০ ০ ০ ০ বি ০ ০
ধো ০ ডা ০	ব কু ত হয়	বী ০ ০ ০ ত ন	জা ০ ০ ০ ০ ০ য়ে ০ ০

পা -১ পা না	ধা -১ না র'সী	না -১ রী রী	রা খী গ'রী ধ'র'সী
গা ০ য়ে ০	তে ০ রে ০	গী ০ ত্ ব	সা ০ লে ০ ০ ০ ০
ব কু ত ন	জা ০ য়ে ০	বী ০ ত ব	বা ০ লে ০ ০ ০ ০

না সী ধনা ধা	না না র'সী নসী	না -১ -১ সী	ধনা র'সী নধা পক্ষা
অ প নে ০	ম ন মে ০	প্রী ০ ত্ ব	সা ০ ০ ০ ০ ০ লে ০
অ প নে ০	ম ন মে ০	প্রী ০ ত্ ব	

ছ'একটি তান

“ভারতমাতা হয় হৃষিকারী হৃষিকারে ইয় সব নরনারী” স্বরলিপির মতন ছ'বার গেয়ে—

নর্সী রী ঋী রী | সর্সী না সী গী | রসী রসী না -। -। -। ধা না |
 মা ০ ০ ০ ০ তা ০ ০ ছ খি ০ যা রি ০ ০ ০ ছ খি
 গা পা ধা না | পা ধা না রসী | না -। -। -। | নর্সী রর্গী র'গ'রী সর্না |
 যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ রি ০ ০ ০ দে ০ ০ ০ থো ০ ০ ০
 নর্সী র'গী ম'গ'রী | গী রসী রী সর্না | সী নধা না ধপা | গপা গপা নধা নপা |
 মা ০ ০ ০ ০ ০ ০ তা ০ ০ ০ ০ ০ ছ ০ ০ খি ০ ০ যা ০ ০ ০ ০ ০
 সী -। নর্সী র'গী | স'গী রসী নর্গী রসী | না -। -। -। | নর্সী সর্না ধপা গপা |
 রি ০ ০ ০ ০ ছ ০ ০ ০ খি ০ ০ ০ যা ০ ০ ০ রে ০ ০ ০ ০ ০
 সী -। -। -। | নর্সী র'গী র'ধী রী | গ'রী সর্না ধপা গপা | গপা ধনা রসী -। |
 ০ ০ ০ ০ ন ০ ০ ০ র ০ ০ না ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

গেয়ে “ভারতমাতা.....পূজারি” গেয়

“নক্ষরং এক.....তু হি প্রেম অণ্ডতার হৈ প্যারে” স্বরলিপির মতন গেয়ে—

ধীর্গী গ'ধী প'ধী গ'রী | ধী -। -। -। | ধীর্গী র'রী নর্সী স'মী | না -। -। -। |
 প্যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ রে ০ ০ ০ প্যা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
 নর্সী র'গী ম'গী র'গী | নর্গী রসী নধা পধা | গপা ধনা সর্না ধনা | পা -। -। -। |
 আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ জা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

গেয়ে “নক্ষরং এক... ..মনকে হারে হার হৈ প্যারে” গেয়।

এ গানটি নভেঘরে গ্রামোফোনে বেকবে—তিনটি স্তবক মাত্র গেয়েছি। তানগুলি দিতে পারি নি সময়াভাবে। কবি আবুল অসরের এ গানটির ভাব, ছন্দ ও মিল অপূর্ব। আশাকরি স্বরটিও সঙ্গীতাহারাগীদের ভালো লাগবে। এঁর আর একটি গান “কানহ মুরলীরালা নন্দকে লালে বাঁসুরী বজায় জা” গানটি আমার দেওয়া স্বরে সর্গম শুদ্ধ গ্রামোফোনে সম্প্রতি দিয়েছেন শ্রীমতী উমা বসু। সে গানটিও অবিলম্বেই গ্রামোফোনে বেকবে—তার স্বরলিপিও শীঘ্রই দেব। এ ছুটি গানে বাংলা ঢঙের নুতনত্ব আনা হয়েছে এইটেই লক্ষ্যীয়। “বাংলা গান হিন্দুস্থানি ঢঙে গাওয়াই উচিত” এ ধরনের কথা আমি বিশ্বাস করি না। ভালো ঢঙ কাকর একচেটিয়া নয়। বাংলা ঢঙে হিন্দুস্থানী গান গাইলেও যে তা মনোহর হয় একথা এই ছুটি গানের স্বর থেকে আশা করি প্রমাণ হবে। ইতি—স্বরকার।

ও ব্রজকে লোগন মে
ভর পিচকারা রঙ্গকী চলাবত
ওর মলে হায় গুলাল রে ॥ *

স্বরলিপি—সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

II

০	১	+	৩
১-১ সঃ রা রা	জা -রজা মা মা	পা -১ -রমা -পধা	ধপা জা -১ -রা ।
০ পে ল ত	ন ০ ৩ দ কু	মা ০ ০০ ০০	র রে ০ ০
০	১	+	৩
ধা -১ -১ -১	-পধা স'গা -১ ১	ধা পা মা -১	গা -১ -১ -রসা I
ও ০ ০ ০	০০ ০০ ০ ০	ব জ কে ০	০ ০ ০ ০০
০	১	+	৩
-১ সা গা মা	গমা -পা -১ -১	-মা -পা -গদা -১ -মা	-পা -মা -জা -রা II
০ লো গ ন	মে ০ ০ ০ ০	০ ০ ০০ ০ ০	০ ০ ০ ০
০	১	+	৩
মা পা না না	না স'১ -১ -১	না না স'১ -১	স'১ ধা -স'১ -১ ।
ভ র পি চ	কা রি ০ ০	র দ কী ০	চ লা ০ ০
০	১	+	৩
-গা -১ -ধনা -স'১	না স'১ -১ -১	না -১ স'১ -১	-১ স'১ ধা -স'১ I
০ ০ ০০ ০	ব ত ০ ০	ও ০ র ০	০ ম লে ০
০	১	+	৩
-গা -১ -১ ধা	-গা -পা -ধা মা	পা -১ -রমা -পধা	ধপা মজা -১ -রা II
০ ০ ০ হা	০ ০ ০ ও	লা ০ ০০ ০০	ল ০ রে ০ ০ ০

“ও ব্রহ্মকে লোগন” ইত্যাদি ।

* এই গানে তান অপেক্ষা বিস্তার প্রশস্ত।

স্বরলিপি

মিশ্র-দাদরা

প্রিয় গত জনমেতে তুমি ছিলে চাঁদ আকাশে ;
 আমি দীপশিখা হ'য়ে তব পানে চেয়ে জ্বলেছি একেলা নিরাশে ।
 তুমি বনে যবে ছিলে ফুল
 আমি ছিলাম ভ্রমর প্রণয়-ব্যাকুল
 শত বসন্তে খুঁজেছি তোমায় বিহ্বল তব সুবাসে ।
 যবে অলকা-পুরীতে ছিলে মালবিকা কিশোরী,
 শ্রাবণ-ছায়ায় তোমারি লাগিয়া বুকেছিল মোর বাঁশরী ।
 তুমি যুগে যুগে শতবার
 দেখা দিয়েছিলে সমুখে আমার
 নব নব রূপে চিনেছি তোমায় চকিত আঁখির আভাষে ॥ *

কথা—শ্রীপ্রণব রায়

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীনীলমণি সিংহ

গমা পা [সা গা] + মপা না সাঁ নসাঁ নসাঁ সাঁ গধপা মগা-মাঁ পা-সঁগা-ধপা I
 প্রি০ য গ ত জ০ ন মে তে তু০ মি০০ ছি লে০০ চাঁ০ দ আ কা শে

+ -াঁ সাঁ নসাঁ গধাঃ-পঃ পধা I -পধা মা মা গাঁ পমা গরা I
 ০ আ মি০ দী০ প্ শি০ খা০ হ য়ে ত ব পা০

+ রজ্জা রা সা সরা-রধা ধা I মপা-মপা পা গাঁ গমগাঁ রসা II -াঁ
 নে চে য়ে জ০ লে০ ছি এ০ কে০ লা নি রা০০ শে০ ০

* গীত রচয়িতার অহুমতি ব্যতীত কেহ এই গান রেকর্ড করিতে পারিবেন না ।

—লেখক

গা মা | পা পমর্সী নমর্সী II ধনা পধা পধা | গা -া -পা I
তু মি | ব নে০ ঘ০ বে০ ছি০ লে০ | ফু ০ ০

+ -া পা পা | পধা -ধমর্সী -া I সর্সী -সর্সী -া | ধমর্সী ধমর্সী -া I
ল আ মি | ছি০ লা০ ম্ ভ০ ম০ ব্ | প্র০ ৭০০০ ঘ্

+ রর্গী রর্সী -মর্সী | পা -মর্সী না I ধা -ক্ধক্ধা মা | সা না ধা I
বা০ কু ল্ | শ ত ব স ন০০ তে | খু জে ছি

+ ন্ মগা -া | গা -ক্ধা -ধনা I -ধনা প্ধা পা | ধনা ক্ধা -নর্সী II
তো মা০ ঘ্ | বি ০০ হ্র০ ল০ ত ব | স্ব০ বা০ ০০

+ সনা -ধপা -মগা | সা না II প্ না না | রগা -রগা সা I রা মা পধা | -পধা মা গরা I
সে০ ০০ ০০ | ০ ঘ বে অ ল কা | পু০ রী০ তে ছি লে মা০ ল০ বি কা০

+ রগা সরগা সা | -া -া -া I রা মা রমপধা | পধা পা -া I
কি০ শো০ রী | ০ ০ ০ | প্রা ব ৭০০০ | ছা যা ঘ্

+ পধা -পধা ধা | পা মা মা I গা মা গা | রা সা -গ্ I
তো০ মা০ রি | লা গি যা ব্ রে ছি | ল মো ব্

+ সা -মজ্জা রসা | -া পা পধা I গা মা পা | না নমর্সী -পধা I
বা শ রী০ | ০ তু মি০ ঘ্ গে ঘ্ | গে শ০ ত০

$\begin{matrix} + \\ -\text{সঁ} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ -\text{া} \end{matrix}$	$\begin{matrix} + \\ \text{সঁ} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{া} \end{matrix}$
বা ০ ০	০ ০ ০	দে০ খা দি০	য়ে ছি০ লে০

$\begin{matrix} + \\ \text{রজা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{গা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} + \\ \text{সা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{মধপমা} \end{matrix}$
সঁ ০ ০	আ মা ০	ন ব ন০	ব০০০ ক্র পে

$\begin{matrix} + \\ \text{গা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{রা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} + \\ \text{সঁ} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{গা} \end{matrix}$
চি নে ছি	তো মা য়	চ কি০ ত	আ থি ০০

$\begin{matrix} + \\ \text{মপা} \end{matrix}$	$\begin{matrix} 0 \\ \text{সঁ} \end{matrix}$	$\begin{matrix} + \\ \text{II} \end{matrix}$
আ০ ভা০ ০০	সে০ ০০ ০০	০

শ্রীখোল বাণ (প্রাচীন গড়েরহাটী হস্তসাধন)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হস্তসাধন বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায়।

শ্রীমহাপ্রভু প্রবর্তিত শ্রীখোল বাণে পূর্বোক্ত চারি প্রকার ঘরের মধ্যে গড়েরহাটী ঘরের হাতুটি ৩০ প্রকার। এই প্রকার হাতুটি ভিন্ন ভিন্ন পালা অনুযায়ী ত্রিশ দিনে ত্রিশ প্রকার বাজিয়া থাকে। উক্ত ৩০টি গড়েরহাটী ঘরের হাতুটি অত্যন্ত কঠিন, সকলের পক্ষে বাজান সহজ নহে। এমন অবস্থায় গড়েরহাটী ঘরের কঠিন হাতুটিগুলি না দিয়া সম্প্রতি নিম্নে অপেক্ষাকৃত সহজ মনোহরসাহী ঘরের ৩০ প্রকার হাতুটির মধ্যে এক প্রকার হাতুটি দেওয়া হইতেছে। এই এক প্রকার হাতুটিতে আবার ৩৮ প্রকার বোল সন্নিবেশিত আছে, এবং এই সকলের ব্যবহার—রাই কানুর শৃঙ্গার ভেদে প্রধানতঃ দুই প্রকার উজ্জল রসে বিভক্ত। যথা—১। বিপ্রলম্ব রস—তদন্তর্গত (ক) পূর্বরাগ, (খ) মান, (গ) প্রেমবৈচিত্র্য, (ঘ) প্রবাস এবং ২। সন্তোষরস—তদন্তর্গত (চ) সংক্ষিপ্ত, (ছ) সংকীর্ণ, (জ) সম্পন্ন, (ঝ) সমৃদ্ধিমান। এই চারি চারি মোট আট প্রকার প্রধান লীলারসের প্রত্যেকটি পুনঃ আটটি করিয়া মোট ৬৪ প্রকার খণ্ডরস বিস্তারে

বাজিয়া থাকে। কিন্তু উপরোক্ত ৩৮টি বোলের যে কয়টি নৃত্য-ভাব প্রকাশক সেই কয়টি বোল মান-প্রবাসাদি বিরহজনিত পালাতে বাজিবে না। বিরহ ব্যতীত অপর পালায় দরকার অমুখ্যায়ী ৩৮টি বোলের সকলগুলিই বাজিতে পারে। উপরোক্ত নৃত্য-প্রকাশক বোলের নম্বরসকল দেওয়া হইল, যথা—১৫, ১৮, ১৯, ২০, ২১, ২২ এবং এই সকল নম্বরের পরেই ‘(নৃত্য)’ লিখা আছে।

উপরোক্ত ৮টি প্রধান লীলারমণের প্রত্যেকটিতে ৮টি করিয়া মোট ৬৪টি খণ্ডরস পূজ্যপাদ শ্রীকৃপ গোস্থায়ী তাঁহার ‘উজ্জল নীলমণি’ গ্রন্থে বিস্তার করিয়াছেন। যথা :—

১ম। পূর্বরাগ বিপ্রলম্ব ৮ প্রকার, তন্মধ্যে দর্শনজনিত ৩ প্রকার—(১) সাক্ষাৎ, (২) চিত্রপটে, (৩) স্বপ্নে ; ও অবগতজনিত ৫ প্রকার—(৪) বন্দী (ভাট) মুখে, (৫) হুতী মুখে, (৬) সখী মুখে, (৭) গুণী মুখে, (৮) বংশীধ্বনি।

২য়। মান বিপ্রলম্ব ৮ প্রকার, তন্মধ্যে অবগতজনিত ৩ প্রকার—(৯) সখী মুখে, (১০) শুক মুখে, (১১) মুরলী ; ও দর্শনজনিত ৫ প্রকার—(১২) বিপক্ষ গাত্রে ভোগাক, (১৩) প্রিয় গাত্রে ভোগচিহ্ন, (১৪) গোত্রস্থলন, (১৫) স্বপ্নে, (১৬) অস্ত্র নাগিকার সঙ্গ।

৩য়। প্রেমবৈচিত্র্য বিপ্রলম্ব ৮ প্রকার, আক্ষেপজনিত—(১৭) শ্রীকৃষ্ণের প্রতি, (১৮) নিজ প্রতি, (১৯) সখীর প্রতি, (২০) হুতীর প্রতি, (২১) মুরলীর প্রতি, (২২) বিধাতার প্রতি, (২৩) কন্দর্প প্রতি, (২৪) গুরুজন প্রতি।

৪র্থ। প্রবাস বিপ্রলম্ব ৮ প্রকার, ব্যবধানজনিত—(২৫) ভাবি, (২৬) মথুরাগমন, (২৭) দ্বারকা গমন, (২৮) কালীয় দমন, (২৯) গোচারণ, (৩০) নন্দ মোক্ষণ, (৩১) কাষ্যাসুরোধ, (৩২) রাসে অন্তর্ধান।

৫ম। সংক্ষিপ্ত সন্তোগ ৮ প্রকার—(৩৩) বালাবস্থায় মিলন, (৩৪) গোষ্ঠে গমন, (৩৫) গো দোহন (৩৬) অকস্মাৎ চূষন, (৩৭) হস্তাকর্ষণ, (৩৮) বস্ত্রাকর্ষণ, (৩৯) বস্ত্ররোধন, (৪০) রতি ভোগ।

৬ষ্ঠ। সংকীর্ণ সন্তোগ ৮ প্রকার—(৪১) মহারাস, (৪২) জলক্রীড়া, (৪৩) কুঞ্জগীলা, (৪৪) দান লীলা, (৪৫) বংশী চুরি, (৪৬) নৌকাবিলাস, (৪৭) জলক্রীড়া, (৪৮) সূর্য্যপূজা।

৭ম। সম্পন্ন সন্তোগ ৮ প্রকার—(৪৯) সুদূর দর্শন, (৫০) কুলন যাত্রা, (৫১) হোলী খেলা, (৫২) প্রহেলিকা, (৫৩) পাশা খেলা, (৫৪) নর্তকরাস, (৫৫) রসালস, (৫৬) কপট নিদ্রা।

৮ম। সমৃদ্ধি মান সন্তোগ ৮ প্রকার—(৫৭) স্বপ্নে মিলন, (৫৮) কুরু ক্ষেত্র, (৫৯) ভাবোল্লাস, (৬০) ব্রজাগমন, (৬১) বিপরীত সন্তোগ, (৬২) ভোজন কোতুক, (৬৩) একত্রে নিদ্রাবস্থা, (৬৪) স্বাধীন ভর্তিক।

মনোহরসাহী হাতুটী বোলের অঙ্ক পাত।

১। ঝাঁ ঝেনেঝু ঝেনে ঝাঁ ঝেনেঝু ঝেনে ঝাঁ ঝেনে = ৮ মাত্রা

এইরূপ বহুবার বাজাইবার পর দ্রুতলয়ে আসিবে।

২। দা গুঝু গুঝু দা গুঝু গুঝু দা গুঝু দা গুঝু গুঝু দা গুঝু গুঝু দা গুঝু = ৮ মাত্রা।

বহুবার বাজিবে।

৩। দা গুর গুর দা গুর গুর দা গুর যেনে গুরদা গুরদা গুর গুর = ৮ মাত্রা।
বহুবার বাজিবে।

৪। দা গুর গুর দা গুর গুর দা গুর যেনে গেদা গুর গুর দা গুর = ৮ মাত্রা।
বহুবার বাজিবে।

৫। যেনে গেদা গুর গুর দা গুর যেনে গেদা গুর গুর দা গুর
যেনে গেদা গুর গুর দা গুর দা গুর গুর দা গুর গুর দা গুর = ১৬ মাত্রা

৬। দাক্ষে ইতা দা গুর দা গুর দা গুর গুর দা গুর গুর দা গুর = ৮ মাত্রা।

৭। দাক্ষে ইতা দা গুর দা গুর দাক্ষে ইতা দা গুর দা গুর = ৮ মাত্রা।
দাক্ষে ইতা দা গুর দা গুর দা গুর গুর দা গুর গুর দা গুর

৮। মান:—তাতা খেটা গিঘি নাঙ ঝা উরুর তাতা খেটা গিঘি নাঙ ঝা উরুর
তাতা খেটা গিঘি নাঙ ঝা (ঝা) = ১৭ মাত্রা।

৯। (দা গুর গুর দা গুর গুর ধেই দা গুর গুর দা গুর গুর ধেই
দা ক্কে ই তা খেটা ধেই দা গুর গুর দা গুর গুর ধেইয়া
তা — — — — —) = ১০ মাত্রা, ২৩ রাব বাজিবে

৯ নম্বর ও ১০ নম্বরের পূর্বে 'খি গুর গুর গুর দা-কেই' এই দুই মাত্রার বোল ইচ্ছামত বসাইয়া
বাজাইতে পারা যায়। (ক্রমশঃ)

স্বরলিপি ভৈরৱী—ত্রিতাল

ভিজ্‌হী রে পিয়া মোরে লালন
অশ্রুঅন লাজ।
কাছ কহৌ কছু বশ নহি মেরো
ক্যাসে রোক নাহক সাজ ॥

স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীঅন্নদাচরণ অধিকারী, সঙ্গীত-রত্ন

ভৈরৱী বা ভৈরব আদি রাগ। এই রাগ শরৎ ঋতুতে গেয়। ইহার জাতি—সম্পূর্ণ। মধ্যম (মা) বাদী,
ষড়্জ (সা) সঙ্গাদী। বিরূত—ধৈবৎ, রেখাব। দুই নিখাদ। ইহা অতি গম্ভীর প্রকৃতির রাগ।
গাহিবার সময় দিবা প্রথম প্রহর।

স্থায়ী

সন্‌ দ্‌ ন্‌ স্‌খা II মা মা মা মা | দা -া পা মা | গা মা নদপা মপা |
ভিঁ০ জ্‌ হি রে০ পি যা মো রে | লা ০ ল ন | অ হু অ০ন লা০ |

স্‌ -মধ্যা -গম্‌সা দ্‌ন্দা ন্‌স্‌খা II মা
০০ ০০ জ্‌ হি০০ রে০০ পি

অন্তরা

স্‌ -া নদা না II স্‌ -া স্‌ স্‌ স্‌ | স্‌ ঋঁ স্‌ ঋঁ গাঁ ঋঁ | স্‌ -া দা -পা |
কা ০ ছ ক হৌ ০ ক ছ | ব শ ন০০ হি | মে ০ ০ ০ |

স্‌ -া না স্‌ I পদা -পদনা দা পা | মা পদা ননস্‌ -া | দপা -মগা মধ্যা সা |
যৌ ০ ক্যাসে , যৌ০ ০০০ ক না | হ ক ০ ০০০ ০ | সা০ ০০ ০০ জ |

তান

১। পদা নর্মা ঋর্গা ঋর্মা | নদা পমা গধা মধমা | পিয়া

২। সর্না দনা সর্ধা সর্না | দপা মগা ধসা ন্‌সা | ভিঁজে

৩। সগা মপা দদা নদা | পমা গপা মগা ধসা | পিয়া

৪। ভিঁজিহি রে I পিয়া মোরে | গমা পদা পমা গমা | গমা গগা ধধা সা |

৫। ভিঁজিহি রে I পিয়া মোরে লালন পদা নর্মা ঋর্গা ঋর্মা | নদা পমা গধা মধমা | পিয়া

৬। ভিঁজিহি রে I পিয়া মোরে দা সধাগমা পদা নদা | পা, া পদা নর্মা, |
লা ০০০০ ০০ ০০ ০ ০ ০০ ০০

১ সর্নদপা মগ,মধমা, I মা
০ ০০০০ ০০০০০ পিয়া

৭। সধা গমা পদা নর্মা | নর্মা নদা পনা দপা | মপা মগা মধা গমা | পমা গমা গমা ধসা I পিয়া

অন্তরার তান

৮। কাঙ্ক I সর্না -া -া সর্নদা | পমা পদা নর্মা া | সর্না দপা মগা ধসা | কাঙ্ক I

দ্রষ্টব্যঃ—৬ ও ৮ নম্বর তানের যেখানে ‘া’ চিহ্ন আছে সেখানে কোন স্বর উচ্চারিত হইবে না।
‘-া’ ভ্যাস্যুক্ত আকার চিহ্নে উচ্চারিত হইবে। ভ্যাসশূন্য আকার চিহ্নে অহুচ্চারিত হইবে।

সেতার শিক্ষা

(পূর্বাহ্নরুতি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

গৎ কাহাকে বলে ?

রাগ রাগিণীতে ব্যবহৃত স্বর সমূহ বোল বা বাণীর সাহায্যে একত্রে তাল লয় ও বিভিন্ন ছন্দে রচিত হইলে রসসম্বিত যে স্বরবিজ্ঞাসের সৃষ্টি হয় তাহাকে গৎ বলা যাইতে পারে। গতের সংস্কৃত নাম “স্বর নিবন্ধনী”। প্রত্যেক গতে সাধারণতঃ দুইটি অংশ পরিলক্ষিত হয়। যথা—আস্থায়ী (বা স্থায়ী) ও অন্তরা। একটি উচ্চাঙ্গের সম্পূর্ণ গতে—আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ সঙ্গীতের এই চারিটি চরণই থাকা উচিত; এবং গতের বিস্তার সাধন করিবার নিমিত্ত তাল (তোড়া বা উপজ) ও বিভিন্ন প্রকারের অলঙ্কারযুক্ত ঝঙ্কার (বা ছেড়) থাকা কর্তব্য।

আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ

সঙ্গীতে ব্যবহৃত চারিটি চরণের প্রথমটি আস্থায়ী, দ্বিতীয়টি অন্তরা, তৃতীয়টিকে সঞ্চারী এবং চতুর্থ চরণের নামই আভোগ। ইহাদের প্রত্যেকটির বিস্তারের নিয়ম বা পদ্ধতি আছে। স্থানান্তরে তাহার বর্ণনা করা যাইবে।

* রূপদ—সাধারণতঃ আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ এই চারিটি তুক্ সন্নিবিষ্ট (চোতালে গেষ) উচ্চাঙ্গের সঙ্গীত। যে গীত দ্বারা দেবতাদিগের লীলা, রাজাদিগের যশঃ অথবা যুদ্ধাদির বিবরণ বর্ণিত হয়। যাহাতে স্বর, তাল, রাগরাগিণীর প্রগাঢ়তা, গদ্য পদ্যময় অংশ ও রচনার গাভীর্ষ্য সম্যকভাবে বিদ্যমান থাকে সেই সমৃদ্ধ গীতকে সঙ্গীত শাস্ত্র প্রণেতাগণ রূপদ বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন (কণ্ঠকোমুদী) উক্ত অঙ্গের সঙ্গীত ভক্তিরসাত্মক। পুরুষ গায়ক দ্বারাই উক্ত প্রকার সঙ্গীত বিশুদ্ধ ভাবে গীত হইতে পারে। সাধারণতঃ নারী কণ্ঠে উপযোগী নহে।

† আলাপ—কল্পিত বর্ণ সংযোগে নির্দিষ্ট স্বরবিজ্ঞাস দ্বারা রাগের মূর্তি প্রকাশ করাকে আলাপ বলে। আলাপ কণ্ঠ ও বিভিন্ন প্রকার বীণা যন্ত্রে উত্তমরূপে প্রকাশ পায়। আলাপ চারিটি অংশে বিভক্ত হয় (১) আস্থায়ী, (২) অন্তরা

বাদনে এই সকল পদগুলির বিস্তার পদ্ধতি অল্পায়াই হইয়া থাকে।

১। আস্থায়ী বা স্থায়ী—ইহা কণ্ঠ বা যন্ত্র সঙ্গীতের মুখবন্ধন পদ বা প্রথম চরণ। সঙ্গীতে যে স্বর বিজ্ঞাস দ্বারা কোন গান বা গতের মুখ রচিত হয় বা প্রথম চরণ হয় তাহাকেই আস্থায়ী (বা স্থায়ী) বর্ণ বলে। চলিত কথায় কেহ কেহ ইহাকে গান বা গতের বন্দন বলিয়া থাকেন। এই চরণের আবৃত্তি পুনঃ পুনঃ হয় বলিয়া ইহাকে স্থায়ী বলে।

(২) অন্তরা—ইহা গানের বা গতের দ্বিতীয় পদ বিশেষ। আস্থায়ী ও সঞ্চারীর মধ্যবর্তী অংশকেই অন্তরা বলে। অন্তরায় ব্যবহৃত স্বরবিজ্ঞাসের গতি সর্বদাই তারার “সাঁ”-এর দিকে থাকে এবং আরোহণ ও অবরোহণের গণ্ডী সাধারণতঃ মুদারার গাঙ্গার, মধ্যম অথবা পঞ্চম স্বর হইতে তারা গ্রামের গাঙ্গার বা মধ্যম স্বর পর্য্যন্ত।

(৩) সঞ্চারী—সঞ্চারী শব্দে অর্থ সঞ্চরণশীল বা বিস্তারী। সঙ্গীতে যে চারিটি চরণ থাকে তাহার তৃতীয় চরণকেই সঞ্চারী বলে। ইহার আরোহণাবরোহণের গণ্ডী সাধারণতঃ উদার ও মুদার গ্রামই সীমাবদ্ধ থাকে।

(৪) আভোগ—ইহাই ৪র্থ পদ। যে পদ দ্বারা সঙ্গীতের সম্পূর্ণ বা পরিপূর্ণতা সাধিত হয় তাহাকে আভোগ বলা যাইতে পারে। তারা গ্রামের স্বর সকল ইহাতে বেশী ব্যবহৃত হয়।

তান কাহাকে বলে

যে সমস্ত স্বরবিজ্ঞাস দ্বারা রাগরাগিণীর বিস্তার সাধন বা কলেবর বর্দ্ধিত হয় ঐ সকল বিভিন্ন স্বরবিজ্ঞাসকে তান

(৩) সঞ্চারী, (৪) আভোগ। পদ্ধতি অল্পায়াই আলাপ করিতে রাগরাগিণীর সম্বন্ধে সম্পূর্ণ জ্ঞান থাকা কর্তব্য এবং বিস্তারের ক্রম জানা প্রয়োজন।

উপরোক্ত তিনটি বিভিন্ন চালের গতের উদাহরণ নিয়ে প্রদত্ত হইল।
তাল ও মাত্রা সমষ্টির সহিত কি নিয়মে তবলার বোল ও সেতারের বাঁগা সকল বাদিত
হয় তাহাও নিয়ে শিক্ষার্থীর জ্ঞাতার্থে প্রদর্শিত হইল।

শাস্ত্রীয় ভাষায় তালের সম বিভিন্ন স্থানের নাম	অতীত								অনাবাত				বিষম																		
প্রচলিত কথায় সম তালের সাত্ত্বিক চিহ্ন + ত্রিতালের বা তেতালার	তৃতীয় ৩								ফাঁক ০				প্রথম ১																		
১৬ মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬															
ঐ তালের তবলার বোল	তা ধিন্ ধিন্ তা				তা	ধিন্	ধিন্	তা	ধা	তিন্	তিন্	তা	তাতা	ধিন্	ধিন্	তা															
(১) আমীরখানি বাজের																রা	সসা	গা	রা												
ভূপালীর গতের স্থায়ীর																ডা	ডেরে	ডা	রা												
এক অংশ পা গা গা ররা																গা	পপা	ধা	পা	গা	রা	সা	গগা								
ডা ডা রা ডেরে																ডা	ডেরে	ডা	রা	ডা	ডা	রা	ডেরে								
চিমা ত্রিতালের																															
বোল ধা ধিন্ ধিন্ ধা																ধিন্	ধাগে	তেরেকেট	ধিন্	না	তিন্	তিন্	তা	ক৭	ধাগে	তেরেকেট	ধিন্				
(২) মসীদখানী বাজের																															
দৃষ্টান্ত স্বরূপ একটা																				সর্গা				সর্গা	সর্গা	গণা	গধগধা	পধা			
বাগেত্রী গতের স্থায়ীর																								ডেরে				ডা	ডেরে	ডা	রা
এক অংশ সর্গা সর্গা গধগধা মমা																মা	পপা	মপধা	পধা	মজ্জা	রসরা	সা									
ডা ডা রা ডেরে																ডা	ডেরে	ডা	রা	ডা	ডা	রা									
ফত ত্রিতালের																															
বোল ধা ধি ধি না																না	ধি	ধি	না	না	তি	তি	না	না	ধি	ধি	না				
(৩) রেজা-খানী																পা	দা	মা	পা	পা	গণা	পপা	দদা	পা	পজ্জা	:জ্জ:	মা				
বাজের দৃষ্টান্ত স্বরূপ																ডা	আব্	ডা	রা	ডা	ভিরি	ভিরি	ভিরি	ডা	রডা	আব্	ডা				
একটা ভৈরবী																															
গতের স্থায়ী																পপা	পপা	দা	পা	পা	জ্জা	:জ্জ:	মমা	খা	খসা	:গ:	সা				
ভিরি ভিরি ডা ডা																আব্	রডা	ভিরি	ভিরি	ডা	ডা	আব্	ভিরি	ডা	রডা	আব্	ডা				

ক্রমশঃ

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (সুবোধবাবু)

রূপক ও আড়া চৌতাল

উভয় তালের মাত্রা সমষ্টি সাত ; একই ঠেকা বা
বোলে সম্ভব হইবে রূপকের গতি ধীর বলিয়া ইহা ৩ পদে
বিভক্ত, পূর্বে বলা হইয়াছে এবং আড়া চৌতালের গতি
কিঞ্চিৎ প্রভেদ বলিয়া ইহার পৃথক্ ঠেকা, তাল মাত্রা সহ
পরে দেওয়া হইবে।

রূপক

+ (০)
৫৮৭। ধাগে তেটে কেটে তাগ তাগে তেটে
১ ২
কেটে তাগ ধেনে তা তেটে কতা গদি
+
ধেনে ধা
+ (০)
৫৮৮। তা দেং খুননা তেটে তেটে ধেগে তেটে
২
গদি ধেনে কড়ান্ তা কড়ান তা কড়ান ধা
+ (০)
৫৮৯। ধা ধেনে নাগে দেনে তাগে তেটে গদিধেন
২
কতা কড়ান কতা কড়ান কতা কড়ান ধা
+ (০)
৫৯০। তা ধেনে ধা কতা ধেনে কড়ান্ ত্রেকেটে

২
তাগদি কেটে তাগ গদি ধেনে ধাআ
+
কড়ানে তা ধা
+ (০)
৫৯১। খুন তেটে ধেনে ধেনান কতা তাগ্ দেং
২
কতা খুন গ্রেগে খুন গ্রেগে খুন ধা
+ (০)
৫৯২। ধাগে তেটে গদি ধেনে ধেরেকেটে কেটে
১ ২
তাগ দেং কতা দেং খুন খুন খুন
+ (০)
ঘড়ান্ কং ধা তেটে ধা ঘড়ান্ কং
২
ধা তেটে ধা ঘড়ান কং ধা তেটে ধা
+ (০)
৫৯৩। কং ত্রেকেটে তাগ্ তাগ্ ত্রেকেটে তাগ
১
ধেরে কেটে কং তাগ ঘড়ান তাগ ঘড়ান

^২ ধা ধা ^১ ঘেড়ে নাগ ^১ ত্রেকেটে নাগ ^১ ত্রেকেটে ২২৫। ⁺(০) কতা ^১ ঘেস্তা ^১ কতা ^১ ঘেগে নাগ ^১ তেটে ^১ ধেরে
⁺ তাগ ^১ ধা
⁺(০) ^১ ত্রেগেনে ^১ দিঘে ^১ তেটে ^১ থুগে ^১ নে ^১ থুয়া ^১ কতা
^১ ধেরে ^১ কেটে ^১ তাগ ^১ ধে ^১ ধে ^১ ঘড়ান ^১ তা
^১ গেনে ^১ গদিঘেনে ^১ ধেতা ^১ ধা ^১ ধা ^১ ত্রেকেটে
^২ তাগ ^১ দেৎ ^১ দেৎ ^১ কড়া ^১ আনে ^১ ধা
^১ কেটে ^১ কৎ ^১ ধা ^১ কৎ ^১ ক্রেধান ^১ থুন্ ^১ তা
^১ ধানে ^১ তাগে ^১ ক্রেধা ^১ তেটে ^১ কড়ান ^১ গদিস্তা
^১ ধে ^১ কড়ান ^১ তা ^১ ঘেনে ^১ কৎ ^১ ধা
(ক্রমশঃ)

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

“সা রে গা মা পা ধা নি” এই সপ্ত সুরের আত্মাকর সমষ্টিকে একত্রে সংযোজিত করিলে অর্থাৎ “সপা” সুর হইতে “নি” সুর পর্য্যন্ত কণ্ঠ সাহায্যে উচ্চারণ করিলে বা যন্ত্রে বাজাইলে মোট সাতটি সুর হয়। সঙ্গীত শাস্ত্রে এই সাতটি সুরকে একটি গ্রাম বা সপ্তক বলা হইয়াছে। সাধারণতঃ কণ্ঠসঙ্গীতে উচ্চারণোপযোগী ত্রিসপ্তক সুরই ব্যবহার হইয়া থাকে, যথা :—(১) উদারা, (২) মুদারা ও (৩) তারা। ভারতীয় সঙ্গীত শাস্ত্রের প্রণেতাগণ কণ্ঠ-সঙ্গীতের এই তিনটি গ্রামের আবার বিভিন্ন প্রকার নামোল্লেখ করিয়া গিয়াছেন, যথা :—

(১) “উদারা” অর্থাৎ নিম্ন সুর বা খাদ সপ্তক।

(২) “মুদারা” অর্থাৎ মধ্যম সুর বা মধ্য সপ্তক।

(৩) “তারা” অর্থাৎ উচ্চসুর বা চড়া সপ্তক।

উদারার আর একটি নাম “অমুদান্ত”

১। মুদারার আর একটি নাম “সরিৎ”

২। তারার আর একটি নাম “উদান্ত”

৩। ভারতীয় মতে এই তিনটি গ্রামের উচ্চারণ স্থান

যথাক্রমে এইরূপ নিরূপিত হইয়াছে, যথা :—

১। “উদারা বা অমুদান্ত” সুরের উচ্চারণ স্থান নাভিস্থল হইতে।

২। “মুদারা বা সরিৎ” সুরের উচ্চারণ স্থান বক্ষঃস্থল হইতে।

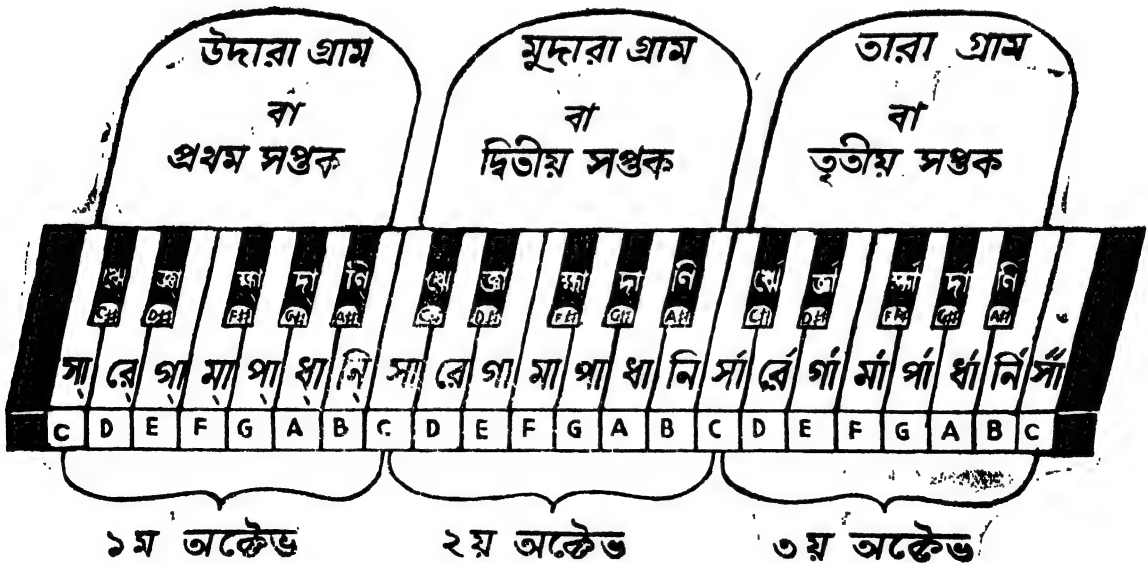
৩। “তারা বা উদাত্ত” সুরের উচ্চারণ স্থান মস্তুক হইতে।

কণ্ঠসাধনোপযোগী মূদারা সপ্তকের ‘C’ সুরকে “সা” স্থির করিয়া তারার সপ্তকের ‘C’ অর্থাৎ তারার “সা” সুর অবধি ক্রমাগত উচ্চারণ করিতে করিতে উর্দ্ধগতিতে আরোহণ করিলে যে মোট আটটি সুর হয় যেমন :— “সা রে গা মা পা ধা নি সা” এই আটটি সুরকে বাংলা মতে একটি অষ্টক এবং ইংরাজী মতে একটি অক্টেভ (Octave) বলা হয়। প্রথম শিক্ষাধি-দিশের কণ্ঠ সাধনার সুবিধার্থে এই আটটি সুরকে একত্রে সংযোজিত করিয়া সাধনা করাই যুক্তিযুক্ত। বৃষ্টিবার সুবিধার জন্য কণ্ঠসাধনোপযোগী একটি ত্রিসপ্তক পরিচয় প্রতিলিপি বা চিত্র উদাহরণসহ বিশদভাবে নিম্নে বিবৃত করা হইল।

হারমোনিয়ম যন্ত্র সাহায্যে সাধন প্রণালী পর্যায় বিস্তারিত ভাবে বৃদ্ধান হইবে। তবে উল্লিখিত এই ত্রিসপ্তক প্রতিলিপি সম্বন্ধে যাহাতে মোটামুটি একটি ধারণা হয়, এইরূপ কিছু বলিব। কণ্ঠসাধনোপযোগী এই ত্রিসপ্তক প্রতিলিপিখানির নাম “সারুণা” ইংরাজী ভাষায় হারমোনিয়মের এই অংশটুকুকে Key Board বলা হয়।

বাংলা মতের “উদারা, মূদারা ও তারার” এবং ইংরাজী মতের “প্রথম, দ্বিতীয় ও তৃতীয় সপ্তক বা অক্টেভ”-যুক্ত সম্পূর্ণ ত্রিসপ্তক “Key Board”খানিতে সাদা পদ্দ ২২খানি, ও কাল পদ্দ ১৫খানি সর্বসমেত ৩৭খানি পদ্দ আছে। সাধারণ চলিত কথায় এই পদ্দগুলিকে এক একটি চাবি বলা হয়; ইংরাজী ভাষায় এই পদ্দগুলির নাম Key.

এই ত্রিসপ্তক বিশিষ্ট Key Boardখানির প্রতি লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, উহার ঠিক তিনটি সমান ভাগে



হারমোনিয়ম যন্ত্রের সহিত কণ্ঠ সাধন করিতে হইলে প্রথমতঃ হারমোনিয়ম যন্ত্রটির মোটামুটি ব্যবহার করিবার নিয়ম পদ্ধতিগুলি জানিয়া রাখা আবশ্যিক। এ সম্বন্ধে

বিভক্ত হইয়াছে। উহার উপরের এক একটি বেটনীর অন্তর্ভুক্ত “সা” হইতে “নি” পর্যন্ত ৭টি করিয়া হিসাবে সাদা চাবির সুর সংযোজিত হইয়া এক একটি সপ্তক স্থির

করা হইয়াছে; উহার প্রথম বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “উদার সপ্তক”, দ্বিতীয় বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “মুদার সপ্তক” এবং তৃতীয় বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “তার সপ্তক” এবং উহার নিম্নের এক একটি বেটেনীর অন্তর্ভুক্ত “সাঁ” হইতে “সাঁ” পর্য্যন্ত ৮টি করিয়া হিসাবে সাদা চাবির স্বর সংযোজিত হইয়া এক একটি অষ্টক বা অক্টেভ স্থির করা হইয়াছে ইহাতেও মোট তিনটি বেটেনী আছে; ইহার প্রথম বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “প্রথম অক্টেভ”, দ্বিতীয় বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “দ্বিতীয় অক্টেভ” এবং তৃতীয় বেটেনীভুক্ত স্বরগুলির নাম “তৃতীয় অক্টেভ”।

নোটের উপর দেখা যায় যে, “গ্রাম বা সপ্তক” এবং “অষ্টক বা অক্টেভ” এ উভয়ের মধ্যে বিশেষ কিছু পার্থক্য নাই, তবে প্রভেদ মাত্র এই যে, সপ্তকে সাতটি হিসাবে স্বর এবং অক্টেভে আটটি হিসাবে স্বর ব্যবহার হইয়া থাকে। কণ্ঠসাপনোপযোগী সরসাদনগুলি যাহা প্রথম শিক্ষার্থীদের অভ্যাসকালে সাধারণতঃ আবশ্যক হয় তাহা এই আটটি স্বরেই গঠিত হইয়া থাকে। ভারতীয় সঙ্গীত শাস্ত্রের আকার মাত্রিক স্বরলিপির পদ্ধতি অনুযায়ী কণ্ঠসঙ্গীতের অনুরূপ যে ত্রিসপ্তক স্বর ব্যবহার হয় তাহাদিগের চিহ্ন সম্বন্ধে নিম্নে উল্লেখ করা হইল।

ত্রিসপ্তক সুরের চিহ্ন পরিচয়

১। প্রথম সপ্তকের “সাঁ” স্বর হইতে “নি” স্বর পর্য্যন্ত যে ৭টি স্বাভাবিক সাদা চাবির উপর হস্ত () চিহ্ন যুক্ত স্বর দেখা যাইতেছে উহাই উদার গ্রাম।
উদার চিহ্ন যথা :—

“সাঁ রে গা মা পা ধা নি”

২। দ্বিতীয় সপ্তকের “সাঁ” স্বর হইতে “নি” স্বর পর্য্যন্ত যে ৭টি স্বাভাবিক সাদা চাবির উপর চিহ্ন বিহীন স্বর দেখা যাইতেছে উহাই মুদার গ্রাম।

মুদার চিহ্ন বিহীন যথা :—

“সাঁ রে গা মা পা ধা নি”

৩। তৃতীয় সপ্তকের “সাঁ” স্বর হইতে “নি” স্বর পর্য্যন্ত যে ৭টি স্বাভাবিক সাদা চাবির উপর রেফ () যুক্ত স্বর দেখা যাইতেছে উহাই তার গ্রাম।

তার চিহ্ন যথা :—

“সাঁ রে গা মা পা ধা নি”

সাধারণতঃ উদার স্বরগুলি অপেক্ষা চড়া “মুদার স্বর” এবং মুদার স্বরগুলির অপেক্ষা চড়া “তার স্বর” ইহাই বুঝিতে হইবে। কিন্তু সপ্তক অন্তর্গত প্রত্যেকটি স্বর পরস্পর ঐক্যযুক্ত এবং স্বর সমন্বিত।

তারা গ্রামের শেষের স্বাভাবিক সাদা চাবির উপর যে দুই রেফ যুক্ত “সাঁ” স্বরটি দেখা যাইতেছে, উহাই অতি-তার গ্রামের প্রথম স্বর। ইহার সম্বন্ধে পাঁচ অক্টেভ Scale-এর Key Board-এর প্রতিলিপি দ্বারা বুঝান যাইবে। তবে কণ্ঠসঙ্গীতে সাধারণতঃ এই তিন গ্রামের অধিক স্বর ব্যবহার হয় না; ইহা জানিয়া রাখা ভাল।

তারপর ঐ ত্রিসপ্তক অন্তর্ভুক্ত ২২টি সাদা পদীর মধ্যে মধ্যে যে ১৫টি কাল রংএর পদী বা চাবি দেখা যাইতেছে সেইগুলি স্বাভাবিক ত্রিসপ্তকের “বিকৃত স্বর” অর্থাৎ সাদা চিহ্নিত স্বাভাবিক সুরের কোমল বা কড়ি স্বর। কোমল ও কড়ি সুরের ব্যবহার সম্বন্ধে যথাস্থানে বুঝান হইবে।

লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, সাদা চিহ্নিত চাবি-গুলির উপর ইংরাজী ভাষায় যে “C D E F G A B” ইত্যাদি এবং কাল চিহ্নিত চাবিগুলির সম্মুখে ঐরূপ ইংরাজী ভাষায় যে “C[♯] D[♯] E[♯] G[♯] A[♯]” ইত্যাদি অক্ষরগুলি দেখান হইয়াছে, উহার উদ্দেশ্য এই যে, ইংরাজী ভাষার চিহ্নিত অক্ষরযুক্ত চাবি বা পদীগুলি ভারতীয় সঙ্গীতানুযায়ী কোন কোন পদী বা স্বর হয় তাহাই মাত্র জ্ঞাত করণার্থে। ইউরোপীয় সঙ্গীতমতাবলম্বীগণ ঐ সাদা চাবির স্বরগুলিকে Natural (অর্থাৎ স্বাভাবিক) স্বর হিসাবে এবং ঐ কাল চাবির স্বরগুলিকে Flat ও Sharp (অর্থাৎ কোমল ও কড়ি) স্বর হিসাবে ব্যবহার করিয়া থাকেন এবং ইউরোপীয় মতে ঐ সাদা চিহ্নিত চাবিগুলির উপর ইংরাজী ভাষায় যে “C” অক্ষর-গুলি দেখা যাইতেছে, ঐ অক্ষরযুক্ত স্বরগুলিকে প্রত্যেক অক্টেভের Standard (অর্থাৎ আদি স্বর) হিসাবে ধরা হইয়া থাকে।

এক্ষেণে দেখা যাউক যে • উল্লিখিত ঐ ত্রিসপ্তক
বিশিষ্ট প্রতিলিপির সাদা চাবির স্বরগুলিকেই স্বাভাবিক
স্বর বলিয়া অর্থাৎ সঙ্গীতে “সা রে গা মা পা ধা
নি সর্গা” স্বর হিসাবে নির্দ্ধারিত করা হইল কেন?
স্বাভাবিক স্বর কি কাল চাবি স্পর্শ করে না? ইহার
সদুত্তরে বলা যাউতে পারে যে, “সা রে গা মা পা ধা
নি সর্গা” চিহ্নিত সাদা চাবির স্বরগুলি বস্তুতঃ কোনও
নির্দিষ্ট সুরের নাম নহে, পরন্তু উহা বিভিন্ন স্বর জ্ঞাপক
যাত্র। সঙ্গীতে “সা রে গা মা পা ধা নি সর্গা” যে
কোনও স্বরই হউক না কেন তাহা হারমোনিয়মের যে
কোনও চাবি বা পর্দা হইতেই আরম্ভ করা চলে অর্থাৎ
হারমোনিয়মের সাদা কিম্বা কাল যে কোনও চাবি বা

পর্দাকেই “সী” স্বর স্থির করা যাইতে পারে। অতএব শিক্ষার্থীগণ যে যাহার কণ্ঠস্বরের ওজনানুযায়ী প্রথম শিক্ষোপযোগী সাধনগুলি হারমোনিয়মের যে কোনও পর্দা হইতেই অভ্যাস করিতে পারেন। এ সম্বন্ধে বিস্তারিত ভাবে পরে সহজ পদ্ধতিসূত্রে বুঝান হইবে। তবে এস্থলে সাধারণের বুঝিবার সুবিধার্থে দেখান যাইতেছে যে, সাদা চিহ্নিত চাবির স্বরগুলিকে স্বাভাবিক স্বর হিসাবে স্থির করিলে কাল চিহ্নিত চাবির স্বরগুলি যে বিকৃত স্বর হিসাবে “কড়ি কোমল” রূপে ব্যবহার হইবেই এবং এই নিয়মটি প্রথম শিক্ষার্থীদের পক্ষে বুঝিবার সুবিধা হইবে বলিয়াই এই ত্রিসপ্তক বিশিষ্ট সাদা ও কাল চাবিযুক্ত Key Board গানের চিত্রটি উল্লেখ করা হইয়াছে।

কঠমাধনোপযোগী ত্রিসপ্তকান্তর্গত মোট ২২টি সাদা পর্দায় স্বাভাবিক তিন অষ্টক সাধন

শাদ অষ্টক								মধ্য অষ্টক								চড়া অষ্টক					
১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২

প্রথম অক্টোবর (১নং হইতে ৮নং পর্য্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক স্তর সমষ্টিতে পাদ অষ্টক। দ্বিতীয় অক্টোবর (৮নং হইতে ১৫নং পর্য্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক স্তর সমষ্টিতে মধ্য অষ্টক। এবং তৃতীয় অক্টোবর (১৫নং হইতে ২২নং পর্য্যন্ত) মোট আটটি স্বাভাবিক স্তর সমষ্টিতে চড়া অষ্টক।

এই এক একটি অষ্টক মধ্যে মোট ৮টি করিয়া সুরের ব্যবহার হওয়া সত্ত্বেও এস্থলে দেখা যাইতেছে যে, প্রথম অক্টেভের ৮ নং সুরটি দ্বিতীয় অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে এবং দ্বিতীয় অক্টেভের ১৫ নং সুরটি তৃতীয় অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে ব্যবহার করা হইতেছে বলিয়া অর্থাৎ সর্বসমেত তিন অক্টেভ সুর মধ্যে ৮নং ও ১৫নং সুর দুইটি (Common) সাধারণ স্বরূপ ব্যবহার হইতেছে

বলিয়া এক একটি অক্টেভের অন্তর্ভুক্ত আটটি হিসাবে মোট তিন অক্টেভে (৮×৩)=২৪টি সুরের স্থলে ২২টি সুরই বুঝিতে হইবে। অর্থাৎ তিন অক্টেভভুক্ত স্বাভাবিক ২৪টি সুর হইতে (common) সাধারণ স্বরূপ ২টি সুর বাদ দিলে দেখা যাইবে যে উল্লিখিত তিন অক্টেভ Scaleটি সর্বসমেত ২২টি স্বাভাবিক পদ্যার দ্বারা গঠিত হইরাছে।
(ক্রমঃ)

কয়েদ বা কৈদ সরারী তাল

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

১৩৪৬ বঙ্গাব্দের শ্রাবণ মাসের 'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা' পত্রিকায় প্রকাশিত 'সরারী বাজ' শীর্ষক প্রবন্ধ প্রসঙ্গে তদুভেদ সমূহ বর্ণনাক্রমে প্রকাশ করা প্রয়োজনীয়। তদনুযায়ী প্রথমতঃ কয়েদ সরারী তাল যেরূপ প্রাপ্ত হইয়াছি তাহা নিম্নে প্রকাশ করিতেছি।

তবলা ও মৃদঙ্গ সংক্রান্ত বহু গ্রন্থ আমি সংগ্রহ করিয়াছি, কিন্তু তন্মধ্যে মাত্র দুইটি গ্রন্থে এই তাল ধৃত হইয়াছে। ব্যবহার-ক্ষেত্রে অধুনা এই তাল কচিং ক্ষতিগোচর হইয়া থাকে। আমি বহু তালজ্ঞকে জিজ্ঞাসা করিয়াও ইহার পরিচয় প্রাপ্ত হই নাই, কেবলমাত্র মসীদ খাঁ সাহেবের নিকট যেরূপ প্রাপ্ত হইয়াছি তাহা নিম্নে লিখিত হইল। লুপ্তপ্রায় কয়েদ সরারী তালের বয়স নিরূপণ প্রসঙ্গ ঐতিহাসিকের হস্তে গুপ্ত রহিল; তবে তাহার সহায়তাকল্পে এই পর্য্যন্ত বলিতে পারি, কয়েদ সরারী তাল শব্দটিতে তাল শব্দটি বিশেষ্য পদ, সরারী শব্দটি ইহার বিশেষণ, কয়েদ শব্দটি আবার বিশেষণের বিশেষণ। সুতরাং দেখা যাইতেছে তালকে যানে (সরারীতে) আরোহণ করা হয়। তাহাতে অতি বৈশিষ্ট্য

প্রদানের নিমিত্ত অবরুদ্ধ (কয়েদ) করিয়া ফেলা হইয়াছে। কে যে কখন এরূপ করিয়াছেন তাহার সঠিক সংবাদ আমার অবগতির মধ্যে আসে নাই। তবে ইহা নিশ্চিত যে এই তালের উৎপত্তি, স্থিতি ও লয় ভারতেই হইয়াছে। কারণ বিশেষ্যপদ তাল শব্দটি ভারতের মাজ্জিত ভাষা 'সংস্কৃত'। ইহাতে পশ্চাৎ ফার্সি সরারী শব্দ যুক্ত হইয়া তৎপশ্চাৎ আবি কয়েদ শব্দ সংযুক্ত হইয়াছে। সুতরাং অনুমান করা যুক্তিযুক্ত যে, ভারতে মুসলমান রাজত্বকালে কোন একটা তাল এরূপ সংজ্ঞা প্রাপ্ত হইয়াছে। এক্ষণে এই ত্রিবর্ধ শোভিত পদার্থের অবয়বের পরিচয় প্রদানে ব্রতী হইতেছি।

স্বর্গীয় রামসেবক মিশ্র তাঁহার 'তাল প্রকাশ ওর তবলা বিজ্ঞান' গ্রন্থে কয়েদ সরারী সম্বন্ধে বলিতেছেন :—

"ইসমে ৫ আঘাত, এক বিরাম ওর ২০ মাত্রে হৈ।
জৈসা ঠেকা :—

$$\begin{array}{ccccccc}
 + & & 0 & & & & 1 \\
 | & | & | & | & | & | & | \\
 1. & \text{দিনা} & \text{কতা} & \text{তিনা} & \text{তিরকিট} & \text{দিন} & \text{তিরকিট}
 \end{array}$$

১
| ধিনা | ধা | ধিন | ধাগে | নাগে | তি | তিরকিট

১
| তিনা | তিনা | তিনা | কত্তা | ধিধিনা | ধিধিনা |

২। আবার মোরাদাবাদ নিবাসী তবলা-পণ্ডিত মসীদ (মসীদুল্লা খা) খাঁ সাহেব বলিতেছেন যে ইহাতে ১৭ মাত্রা, ৭ তাল ও ১ ফাঁক আছে। যথা :—

+ ১ ১ ১ ১ ১
| ধিন্ | ধা | ধিন্ | ধা | য়েগে | নাগ | ধিন্ | ধা | ধা

| গেনে | ধা | গেনে | ধিন্ | ধাগে | নাগ | তুনা

০
| কত্তা | তেরেকেটে।

৩। স্বর্গীয় হরিশ্চন্দ্র দত্ত 'সঙ্গীত তানসেন' গ্রন্থে কয়েদ সবারী নামে যে তালের পরিচয় দিয়াছেন তাহা এইরূপ :—

+ ০ ১ ০ ১ ০
| কেটে | তাদি | নতা | ত্রেকেট | ধা | কেটে | দিনতা

১ ১ ০
| ধাকেটে | ধাকেটে | দিনতা।

উপরে কয়েদ সবারীর যে তিন প্রকার ঠেকা লিখিত হইল তন্মধ্যে কাহারও সহিত কোন সাদৃশ্য নাই। ইহাতে দেখিতে পাইতেছি, প্রথম ঠেকাটি :—

+ ০ ১ ১ ১ ১ ১
|| | | | | | | | | | | | | | |
| | | = ২০ মাত্রা, ৫ তাল, ১ ফাঁক।

দ্বিতীয়টি :— + ১ ১ ১ ১ ১ ১
| | | | | | | | | | | | | |

০
| | | | | = ১৭ মাত্রা, ৭ তাল ও ১ ফাঁক।

+ ০ ১ ০ ১ ০ ১ ১ ০
তৃতীয়টি :— | | | | | | | | | = ২ মাত্রা,
৫ তাল ও চার ফাঁক।

আমার 'অভিধানে' দত্ত প্রকার তাল ধৃত হইয়াছে তন্মধ্যে তৃতীয় ঠেকাটির সহিত অপর কয়েকটি তালের মাত্রা, তাল ও ফাঁকের সাদৃশ্য আছে বটে কিন্তু স্থানগত পার্থক্য হইয়া রহিয়াছে। কাজেই উহা প্রকাশের কোন সার্থকতা দেখা যায় না।

বক্ষ্যমান প্রবন্ধে কয়েদ সবারী তাল স্থাপনের চেষ্টা হইতেছে। কিন্তু এবস্থিধ ক্ষেত্রে কি যে বলা যাইতে পারে তাহা স্থির করা অসাধ্য। ভবিষ্যতে নূতন কোন গ্রন্থে কয়েদ সবারী তালের রূপ দেখিয়া প্রকৃত পদার্থ নিরূপণে চেষ্টা করিব। অথবা তাল সমূহের আলোচনা প্রসঙ্গে ভিন্ন সংজ্ঞাদারী তালের সহিত ইহাদের সাদৃশ্য দেখিতে পাইলে জনসাধারণের গোচর করার বাসনা রহিল।

সেতারের গৎ

ছর্গা-দ্রুত ত্রিতাল

প্রাপ্ত—স্বর্গত ওস্তাদ এনায়েৎ হুসেন খাঁ সাহেব

স্বরলিপি—শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত বি. এস্‌সি

স্থায়ী

১ মা ররা মা পা II ধর্মা -১ সর্মা -১ | মা পা ধর্মা পপা | মা ররা ঃসঃ সা |
 ডা ডেরে ডা রা ডা০ ০ রা০ ০ | ডা রা ডেরে ডেরে | ডা ব্‌ডা ব্‌ ডা |

১ ধ্ -১ সা -১ I রা মমা পা ধা | মা পা ধর্মা পপা | মা ররা -ঃসঃ সা |
 ডা ০ রা ০ ডা ডেরে ডা রা | ডা রা ডেরে ডেরে | ডা রাডা ব্‌ ডা |

১ পা পপা পা ধা I মা পা সর্মা -ধা | মা পা ধর্মা পপা | মা ররা -ঃসঃ সা |
 ডা ডেরে ডা রা ডা রা ডা রা | ডা রা ডেরে ডেরে | ডা ব্‌ডা রা ডা |

অন্তরা

১ মা মমা মা পা II -১ ধা সর্মা সর্মা | ধা সর্মা রর্মা মর্মা | রর্মা সর্মা -ঃধঃ ধা |
 ডা ডেরে ডা ডা রং ডা ডা রা | ডা রা ডেরে ডেরে | ডা রাডা রা ডা |

১ মা -১ মর্মা রা I -১ রর্মা সর্মা ধা | মা পা ধর্মা পপা | মা ররা ঃসঃ সা |
 ডা ব্‌ ডা ডা রং ডা ডেরে ডা | ডা রা ডেরে ডেরে | ডা রাডা রা ডা |

তান

১। সর্মা ধর্মা ধর্মা মপা I ধর্মা
 ডারা ডারা ডারা ডারা ডা০

২। সঁসঁ ধপা ধপা মপা | পা পধা মপপা মপা I ধসঁ
ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডা ডাৱা ডাডেরে ডাৱা ডা ০

৩। সঁরা মপা ধসঁ রঁসঁ | রঁসঁ ধপা ধপা মরা | পা পধা মপপা মপা I ধসঁ
ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডা ডেরে ডাডেরে ডাৱা ডা ০

৪। মঁরা রঁসঁ রঁসঁ ধপা | সঁসঁ ধপা ধপা মপা | মপা ধপা মরা সা I পা পধা মপপা মপা |
ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডাৱা ডা ডা ডেরে ডাডেরে ডাৱা

ধসঁ -। পা পধা | মপপা মপা ধসঁ -। | পা পধা মপপা মপা I ধসঁ
ডা ০ ০ ডা ডেরে ডাডেরে ডাৱা ডা ০ ০ ডা ডেরে ডাডেরে ডাৱা ডা ০

পুস্তক পরিচয়

ভোরের পাখী—শ্রীনিখিলচন্দ্র বড়াল (১০।১ বি, নেবুতলা রো, কলিকাতা) কর্তৃক প্রণীত, প্রকাশিত ও সর্বস্বত্ব সংরক্ষিত। দ্বিতীয় সংস্করণ পরিশোধিত ও পরিবদ্ধিত। মূল্য এক টাকা মাত্র।

নিখিলবাবু একাধারে স্বকবি ও সুগায়ক—সেজ্ঞা তাঁহার গানগুলি কথা ও সুরের সমন্বয়ে অপূরণ হইয়া উঠে। আলোচ্য গ্রন্থখানিতে নিখিলবাবুর ত্রিশটি গান ও তাহাদের স্বরলিপি প্রদত্ত হইয়াছে। ইহাতে আটটি নূতন গান সংযোজিত হইয়াছে, তন্মধ্যে দুইটি মীরাবাই অবলম্বনে রচিত অতুলনীর বাংলা ভজন, বাউল সুরে ‘দাদুর’ দোহা, ঝণার গান, বর্ষাসঙ্গীত, জাতীয় সঙ্গীত প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। ইহাদের রচনা যেমন মনোমুগ্ধকর সুরও তেমনি সুমধুর। সুরগুলিতে কাঁচা হাতের আনাড়ি সংমিশ্রণ কোথাও নাই—অধিকাংশ গানই খাটি রাগরাগিণীর উপর প্রতিষ্ঠিত বলিয়া গানগুলি অধিকতর উপভোগ্য হইয়াছে। স্বরলিপিগুলি নিভুল, সহজ ও প্রাঞ্জল—নূতন শিক্ষার্থীরাও শিক্ষকের সাহায্য ব্যতীত গানগুলি আয়ত্ত করিতে

পারিবেন। “ভোরের পাখী”র ১ম সংস্করণের সমালোচন প্রসঙ্গে পরলোকগত শ্রেষ্ঠ গায়ক-কলাবিৎ স্বর্গীয় রায় সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার বাহাদুর এই পত্রিকায় যাহা প্রকাশ করিয়াছিলেন তাহার কয়েক ছত্র মাত্র উদ্ধৃত করিলাম :—

“ভোরের পাখী”র বারতা মধুর, কথা ও সুরের মধ্যে জটিলতা নাই, ভাবগুলি হৃদয়গ্রাহী...পাখীটিকে ভাল না বাসিয়া থাকি যায় না...। “ভোরের পাখী”র বিশেষত্ব কথার ভাবের সঙ্গে সুরের সমন্বয়...আশীর্বাদ করি, “ভোরের পাখী” যেন দীর্ঘজীবী হইয়া মাঝে মাঝে তার গানগুলির অমৃতভাব আমাদের কর্ণকুহরে ঢালিয়া দেয়।”

ছাপা, কাগজ, বাঁধাই প্রভৃতি পূর্ব সংস্করণ অপেক্ষা অনেক ভাল হইয়াছে। আমরা ইহার বহুল প্রচার কামনা করি। কয়েকটি গান আমাদের বিশেষভাবে মুগ্ধ করিয়াছে। “হে প্রিয় দরশন দাও,” “আবাচেরে ধারা-জল ছন্দে,” “তুই পূজার প্রদীপ জালিয়ে রাখিস” ইত্যাদি।

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

দুর্গোৎসব

বাঙালী জাতি শক্তির উপাসক—তাই দুর্গোৎসব বাঙালীর শ্রেষ্ঠ ধর্মোৎসব। জগতের সকল অন্তত শক্তি বিনষ্ট করিমা শুভ বর বহন করিয়া আনিয়াছিলেন যে মহাদেবী তাঁহারই স্মরণার্থ এই উৎসব।

এই মহাদেবী যুগে যুগে আবির্ভূত হন। তখন তাঁহার বাহন সিংহের নিনাদে জগতের দিগ্দিগন্ত প্রতিধ্বনিত হয়। তাঁহার দশ হাতের দশ প্রহরণ স্বর্ঘ্যরশ্মিতে ঝলসিত হইয়া ওঠে—দানব দর্প নষ্ট হয়।

তিনিই দক্ষিণে মহালক্ষ্মী, বামে বাণী বিদ্যা-বিজ্ঞানময়ী, সঙ্কে বলরূপী কালিকেশ্বর ও কার্যাসিদ্ধিদাতা গণেশকে লইয়া জগতে আসেন। এই আবির্ভাব এই বিশ্বপ্রকৃতিতে যে নিত্য নিয়তই রহিয়াছে তাহাই স্মরণ করিয়া লইবার জ্ঞাত শরৎকালে আমরা শারদোৎসব করি।

মাঘের এই যুগপৎ প্রচণ্ড ও বরাভয়দায়িনী শক্তিই জগতের সর্বপ্রকার অভ্যুদয় ও নিঃশ্রেয়সের মূল। মানুষ চায় একদিকে ধর্ম, অর্থ ও কাম বা জাগতিক অভ্যুদয়; অপরদিকে মোক্ষ বা পরম শ্রেয়ঃ। আবার মানুষ চায় এই

সকলেরই রূপান্তরিত এক দিব্য ভাগবত বিকাশ। কিন্তু সে বাহাই চাকু, তাহার প্রাপ্তির উপায় হইতেছে মাঘের শক্তির আশ্রয়। মাঘের শক্তি সকল দুর্গতি নাশ করে বলিয়া তিনি দুর্গা—তাঁহার রূপাবলে কোথাও কোনও বাধা, বিপত্তি, বিনাশ আসিতে পারে না। অসুর দানব আসিয়া তাহাকে কখনও স্পর্শ করিতে পারে না—যদি মাঘের রূপা সঙ্গে থাকে।

আমরা সঙ্গীতের পূজারী—সঙ্গীতে মাঘের করুণা চাই—তাই আজ ৩১শী শারদীয়া পূজার দিনে যেখানে যত সঙ্গীত-ভক্ত আছেন, সকলের অন্তরের নিবেদন সমবেত ভাবে মাতৃচরণে সমর্পণ করিতেছি।

“হে দুর্গে! হে দশভূজে তুমিই ভারতী! তুমিই বিচার জননী! তোমার রূপায় নাদবিদ্যা সকল কলায় সুশোভিত হউক, এদেশে সঙ্গীতের চিরন্তন সম্পদ, উদ্ভাটিত হউক—বীণার ঝঙ্কারে, মৃদঙ্গের নির্ঘোষে ও বক্টের সুরে লয়ে দেশের আকাশ বাতাস মুখরিত হউক—যাহা কিছু বিচার বিস্তারে পরপন্থী, তাহাই অসুর তুল্য। “অসুর” নষ্ট করিয়া দেশে ‘সুরের’ রাজ্য বিস্তার কর,— তাই তোমার নাম দশভূজা!



সংবাদ



স্বামী অভেদানন্দজীর মহাপ্রয়াণ

জগদ্বিখ্যাত ধর্মপ্রচারক ও মহাবৈদান্তিক শ্রীমৎ স্বামী অভেদানন্দ মহারাজ গত ৮ই সেপ্টেম্বর শুক্রবার প্রভাতে দেহত্যাগ করিয়া স্বধামে প্রস্থান করিয়াছেন। স্বামী বিবেকানন্দের ত্রায় তিনিও ঠাকুর শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণ পরমহংস-দেবের অন্ততম প্রধান শিষ্য ছিলেন, শুধু তাহাই নয় ১৮৯৩ খ্রষ্টাব্দে স্বামী বিবেকানন্দ স্বদূর পাশ্চাত্য দেশে ভারতবর্ষীয় সভ্যতা ও সনাতন হিন্দুধর্ম প্রতিষ্ঠা মহাকাব্যের যে বৌজ রোপণ করিয়াছিলেন, তাহা একমাত্র স্বামী অভেদানন্দের সুদীর্ঘ পঁচিশ বৎসর ব্যাপী অক্লান্তভাবে ধর্ম-প্রচারের ফলে আজ বিশাল মহীকূহে পরিণত হইতে চলিয়াছে। স্বামী অভেদানন্দ মহারাজ ঠাকুর পরমহংস-দেবের শেষ জীবিত শিষ্য। তাঁহার দেহত্যাগে দক্ষিণেশ্বরের রামকৃষ্ণলীলার পবিত্র স্থতির শেষ জীবন্ত চিত্রটিও চলিয়া গেল। দেহত্যাগকালে তাঁহার ৭৩ বৎসর বয়ঃক্রম হইয়াছিল।

কলিকাতা ইউনিভার্সিটি ইন্সটিটিউটের প্রতিষ্ঠা দিবস উপলক্ষে সঙ্গীত ও অভিনয়

গত ৩১শে আগষ্ট বৃহস্পতিবার সন্ধ্যায় কলিকাতা ইউনিভার্সিটি ইন্সটিটিউটের প্রতিষ্ঠা দিবস উপলক্ষে সঙ্গীত ও অভিনয় উৎসব হইয়া গিয়াছে। বহু গণ্যমান্য ব্যক্তি, ভক্তমহিলা এবং ইন্সটিটিউটের সভ্যবৃন্দ ঐ সভায় উপস্থিত ছিলেন। সুপ্রসিদ্ধ গীতশিল্পী শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ঐ সভায় 'দেশ' রাগের একটি খ্যাল গাহিয়া সকলকে মোহিত করেন। শ্রীভবানী দাসের 'বন্দে-মাতরম্'

ও একটি বাঙ্গলা গানও ভাল হইয়াছিল। তৎপরে শ্রীহৃবোধ বহু প্রণীত 'কলেবর' নাটিকা ইন্সটিটিউটের সভ্যবৃন্দ কর্তৃক অভিনীত হয়। রাত্রি ১০৷ টায় উৎসব শেষ হয়।

প্রবর্তক কর্ম্মসম্মেলন সঙ্গীত জন্স

গত ১লা অক্টোবর প্রবর্তক কর্ম্মসম্মেলনের প্রথম বার্ষিক অধিবেশন উপলক্ষে একটি মনোরম সঙ্গীত জন্সার অনুষ্ঠান হইয়া গিয়াছে। এতদুপলক্ষে প্রোঃ সত্যেন্দ্রনাথ চট্টোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত সুকুমার রায়, কুমারী ইভারাগী রায়, কুমারী গৌরী চট্টোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত বিশ্বনাথ মজুমদার প্রভৃতির কণ্ঠ ও যত্নসঙ্গীত বিশেষ উপভোগ্য হইয়াছিল। রাত্রি ১০ ঘটিকায় জলযোগান্তে অনুষ্ঠানের সমাপ্তি হয়।

শান্তি লাইব্রেরী

গত ৮ই অক্টোবর রবিবার শান্তি লাইব্রেরীর উদ্বোধন শ্রামবাজার পার্ক ইন্সটিটিউশন ভবনে একটি প্রীতি সম্মিলনী হইয়া গিয়াছে। এই অনুষ্ঠানে অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্থমোহন বহু মহাশয় পোরোহিত্য করেন। বহু বিশিষ্ট ব্যক্তি সম্মিলনে যোগদান করিয়াছিলেন। শ্রীযুক্ত কিরণচন্দ্র দত্ত, অজিত ঘোষ, স্বধীর ভট্টাচার্য প্রভৃতি বক্তৃতা করেন ও শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র কাজিলাল সকলকে লাইব্রেরীর পক্ষ হইতে ধন্যবাদ অর্পণ করেন। সভাপতি মহাশয় লাইব্রেরীর সভ্যগণকে উন্নতিকল্পে বৈজ্ঞানিক পন্থায় অগ্রসর হইতে উপদেশ দেন। ডাঃ বিজয়গোপাল মুখার্জি, সারদা গুপ্ত, বরদা গুপ্ত, কুমারী কবিতা রায়, অলকা চ্যাটার্জী, 'আওয়ার

অর্কেস্ট্রা' প্রভৃতি তাঁহাদের স্থললিত স্বর-সঙ্গীতে ও যন্ত্র-সঙ্গীতে সকলকে আগোদিত করেন। অধিক রাগে সম্মিলনী শেষ হয়।

চলচ্চিত্রে নূতন অভিনেতা

আমরা সানন্দচিত্তে জানিলাম যে, নদীধার বিখ্যাত যুবনেতা প্রিয়দর্শন তরুণ শ্রীযুক্ত রণজিৎকুমার সরকার সম্প্রতি রাধা ফিল্ম কর্তৃক গৃহীত “বামন অবতার” চিত্রে অবতীর্ণ হইয়াছেন। উক্ত নাটকের যে অংশে তিনি অভিনয় করিতেছেন, আশা করি, তাহা বাংলার দর্শক-সমাজকে মুগ্ধ করিতে সক্ষম হইবে।



রণজিৎবাবু একজন দেশহিতৈষী কর্মঠ যুবক। অসিচালনা, লাঠি ও ছোরা খেলায় তিনি একজন বিশেষ অভিজ্ঞ। যুগ্মস্থ ও সম্ভরণ বিদ্যাও তাঁহার সুনাম আছে। ইনি নদীয়া জেলার আলমডাঙ্গা উচ্চ ইংরাজী বিদ্যালয়ের প্রধান শিক্ষক শ্রীযুক্ত করুণাকৃষ্ণ সরকার মহাশয়ের পুত্র এবং সেণ্ট পল্‌স কলেজের অধ্যাপক শ্রীযুক্ত

অনিলকৃষ্ণ সরকার ও কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডাঃ সৌরেন্দ্রমোহন সরকার এম.এসসি, পিএইচ.ডি (লণ্ডন), ডি.আই.সি. মহাশয়দ্বয়ের ভ্রাতৃপুত্র। চলচ্চিত্র জগতে আমরা এই তরুণের সর্বতোভাবে সাফল্য কামনা করি।

সিটি কলেজে শারদোৎসব

গত ৬ই অক্টোবর শুক্রবার প্রধান অতিথি মেয়র শ্রীযুক্ত নিশীথচন্দ্র সেন বাবু-এট্-ল মহোদয়ের উপস্থিতিতে সিটি কলেজ প্রাঙ্গণে সিটি কলেজ ইউনিয়ন কর্তৃক বাৎসরিক শারদোৎসব নির্বাহে সম্পন্ন হইয়াছে। প্রোফেসর জ্ঞান গোস্বামী, আবদুল করিম খাঁ সাহেব প্রভৃতির সঙ্গীত-পরিবেশন বেশ উচ্চাঙ্গের হইয়াছিল। অতঃপর কলেজের 'ছাত্রগণ কর্তৃক “কেদার রাঘ” নাটক অভীষ স্মরণ ও নিখুঁতরূপে অভিনীত হয়। আমরা ইউনিয়নের সভাপতি অধ্যাপক শ্রীঅমৃতলাল ঘোষ এম.এ. মহাশয়ের নিকট হইতে জানিতে পারিয়াছি যে, মাত্র এক সপ্তাহের মধ্যে নাট্যপ্রযোজক অধ্যাপক শ্রীবিনয় সরকার এম.এ. মহোদয়ের ঐকান্তিক চেষ্টা ও পরিশ্রমে এই নাটক মঞ্চস্থ হইয়াছে। সুষোগ্য নাট্যপ্রযোজকের সুপরিচালনায় ছাত্র-অভিনেতৃবর্গের নাট্যকলা দর্শনে আমরা অতিমাত্রায় আনন্দিত ও মুগ্ধ হইয়াছি। অভিনয়ে প্রত্যেক অভিনেতাই নাট্যকলা জ্ঞানের পরিচয় দিয়াছেন। কেদার রাঘের ভূমিকায় শ্রীমান সনৎ লাহিড়ী, মুহূর্ত রাঘের ভূমিকায় শ্রীমান যুধাজিৎ চক্রবর্তী, শ্রীমন্ত খাঁর ভূমিকায় শ্রীমান গুরুপদ রায়, বি, এসসি (প্রাক্তন ছাত্র), ঈশা খাঁর ভূমিকায় শ্রীমান নৃপেন সরকার, কার্ডালোর ভূমিকায় শ্রীমান হৃষীকেশ বসু, কিস্মুক খাঁর ভূমিকায় শ্রীমান সুনীত হালদার, ওস্মাক খাঁর ভূমিকায় শ্রীমান বিমলকৃষ্ণ দেব, সোণার ভূমিকায়

শ্রীমান অমল গুপ্ত ও রত্নার ভূমিকায় শ্রীমান কৃষ্ণবীরেন্দ্র গোস্বামীর অভিনয় সাফল্যমণ্ডিত ও হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। নাট্যকলায় একুপ উন্নত পরিচালনা ও অভিনয়-নৈপুণ্য খুব কম শিক্ষা-প্রতিষ্ঠানেই দেখা যায়।

সঙ্গীতনাট্যক ৮রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামিজীর স্মৃতি তর্পণ

সম্প্রতি বীণাপাণি সঙ্গীত বিদ্যালয়ে বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত অন্নদাচরণ অধিকারী সঙ্গীতরত্ন মহাশয়ের উদ্যোগে বঙ্গের তথা ভারতের অন্ততম সর্বশ্রেষ্ঠ গায়ক সঙ্গীতনাট্যক ৮রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামিজীর স্মৃতি-তর্পণ উপলক্ষে একটি মহতী সভার অনুষ্ঠান হয়। মৌলভী আবুল হোসেন স্পেশাল অফিসার মহাশয় সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করেন ও ৮গোস্বামিজীর অসাধারণ সঙ্গীত

শক্তি সম্বন্ধে একটি মনোগ্রাহী বক্তৃতা দেন। সভায় তাঁহার যুত আত্মার প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদন করা হয় ও তাঁহার (গোস্বামিজীর) আলেখ্যকে পুষ্পমালা মনোরম ভাবে সজ্জিত করা হয়। সভার কার্য শেষ হইলে বঙ্গের গৌরব অধিতীয় সঙ্গীতনাট্যক ৮গোস্বামিজীর আত্মার তৃপ্তির জন্য প্রেসিডেন্ট মহোদয়ের অহুমত্যাভাসারে একটি সঙ্গীত জলসার অনুষ্ঠান হয়।

উক্ত অনুষ্ঠানে সঙ্গীতাচার্য শ্রীযুক্ত অন্নদাচরণ অধিকারী মহাশয়ের পরিচালনায় বীণাপাণি সঙ্গীত বিদ্যালয়ের ছাত্রছাত্রীগণ ও স্থানীয় সঙ্গীতকুশলীগণের কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতাদি হয়। সভায় বহু বিখ্যাত ভক্তমহোদয় ও মহিলাগণের সমাবেশ হইয়াছে। এজন্য আমরা এই প্রাতঃস্মরণীয় সঙ্গীতনাট্যকের স্মৃতি-পূজার উদ্যোক্তাদিগকে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।



সম্পাদক—সঙ্গীতনাট্যক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিদ্যার শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।



স্বামী অভদানন্দ



১৬শ বর্ষ }

কার্তিক, ১৩৪৬ সাল

{ ৭ম সংখ্যা

৩রী বিজয়া

সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকার গ্রাহক, অনুগ্রাহক ও
বিজ্ঞাপনদাতাদিগকে আমাদের ৩রী বিজয়ার আন্তরিক
প্রীতি সম্ভাষণসহ সবিনয় নমস্কার জানাইতেছি।

বিনীত

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

কার্যাব্যাপক : সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা

স্বামী অভেদানন্দ মহারাজ

স্বামী বেদানন্দ

ভারতের মহাবৈদাস্তিক শ্রী অভেদানন্দজী আজ সমাধিস্থ হইয়া অমরধামে প্রয়াণ করিয়াছেন। শোকাশ্র নিবেদনে তাঁহার সম্বন্ধে কিছু লিগিতে বসিয়া স্বতঃই আমার হৃদয় তাঁহার চরণকমলে সন্তুষ্টি প্রণত হইতেছে। স্বামী অভেদানন্দ ছিলেন একাধারে জীবমুক্ত মহাযোগী, আদর্শ ভক্ত, বিরাট মনীষী, স্বদেশপ্রাণ ও মহাত্মা পুরুষ। স্বামী বিবেকানন্দের অন্তর্দ্বানের পর পাশ্চাত্য দেশে হিন্দুধর্ম প্রচারের আন্দোলন-কার্যের পুরোভাগে স্বামী অভেদানন্দই ত্রায় আধ্যাত্মিক প্রতিভাবান্ বিচিত্রবাগ্মী, সংগঠনশক্তিশালী ও অশিচরিত্র পুরুষ সনল হস্তে তাঁহার নেতৃত্ব গ্রহণ না করিলে আজ পাশ্চাত্য দেশে সনাতন হিন্দুধর্ম এমন বিরাট বিস্তৃতি লাভ করিত কি না সে বিষয়ে যথেষ্ট সন্দেহ আছে। তাঁহার আধ্যাত্মিক প্রতিভা ও বিরাট পাণ্ডিত্যে তিনি ম্যাক্সমুলার (Maxmuller), পলডয়সন, ল্যানমান, রেভারেণ্ড হিবার নিউটন প্রমুখ বিশ্ববিখ্যাত মনীষীদের সম্রদ্ব বন্ধু লাভ করিয়াছিলেন। ইউরোপ আমেরিকার বহু অশিক্ষিত ও উচ্চবংশীয় নরনারী তাঁহার শিষ্য লাভ করিয়া আপনাদিগকে কৃত কৃতার্থজ্ঞান করিয়াছেন। স্বামী অভেদানন্দের গ্রন্থাবলী ভারতবর্ষের দার্শনিক মনীষার উজ্জল নিদর্শন। সাধারণ ধর্মপ্রচারকদের ত্রায় গতানুগতিক পদ্ধতিতে ধর্ম প্রচার করা তাঁহার রীতি ছিল না। তিনি স্বীয় জীবনে বেদান্তের স্বাস্থ্য সত্যকে উপলব্ধি দ্বারা তাঁহার বহুমুখী ও বিশাল পাণ্ডিত্যের সাহায্যে সমগ্র সভ্যজাতির নিকট প্রতিপন্ন করিয়াছেন যে, যাহা প্রকৃত ধর্ম তাহা চরম ও সার্বভৌমিক সত্যের উপর স্থাপিত। তাহা কোন ক্রমেই আধুনিক বিজ্ঞানের

সিদ্ধান্তের বিরোধী হইতে পারেনা—পরন্তু Dr. Einstein প্রমুখ পাশ্চাত্যের শ্রেষ্ঠ বৈজ্ঞানিকগণ আজ যাহা সত্য বলিয়া প্রমাণ করিতেছেন তাহা ভারতবর্ষের শ্রীরা বহু সহস্র বর্ষ পূর্বে ধ্যাননেত্রে উপলব্ধি করিয়া বেদান্ত শাস্ত্রে অথবা উপনিষদে লিপিবদ্ধ করিয়া রাখিয়া গিয়াছেন।

স্বামী অভেদানন্দের পূর্বজন্মের নাম ছিল কালীপ্রসাদ চন্দ্র। ১৮৬৬ খৃষ্টাব্দের ২রা অক্টোবর কলিকাতা মহানগরীর আহিরীটোলা পল্লীতে তিনি জন্মগ্রহণ করেন। তাঁহার পিতা রসিকলাল চন্দ্র মহাশয় বহু-বৎসর ধরিয়া ওরিয়েন্টাল সেমিনারীর প্রধান ইংরাজী শিক্ষক ছিলেন। শৈশব হইতেই স্বামীজি শাস্ত্র, সংযত পবিত্র সংস্কারসম্পন্ন, জ্ঞানলিপ্সু, ও ধ্যাননিষ্ঠ ছিলেন। ওরিয়েন্টাল সেমিনারীতে পড়িবার সময়ই তিনি কালিদাস, ভবভূতির কাব্যগ্রন্থ, পাতঞ্জল দর্শন, শিব-সংহিতা প্রভৃতি শাস্ত্র এবং মিল, হার্সেল, লুইস, হার্সার্ট স্পেনসার প্রভৃতির গ্রন্থ যথারীতি অধ্যয়ন করিয়া আয়ত্ত করিয়াছিলেন। ধর্মলাভের ব্যাকুলতায় তিনি কিশোর বয়সেই একজন যথার্থ মহাযোগীর অন্বেষণে রত হন। অবশেষে ১৮৮৩ খৃষ্টাব্দে ঠাকুর রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের শিষ্য লাভ করিয়া তাঁহার জীবনের পরমভীষ্ট লাভ হয়! পরমহংসদেবের দিব্যসঙ্গ, যোগ-শিক্ষা ও নিজের প্রাণপাতী কঠোর তপস্যায় তিনি প্রথম যৌবনেই নির্বিকল্প সমাধিতে আত্মসাক্ষাৎকার করিয়া ব্রহ্মবিদ ও জীবমুক্ত হন।

১৮৮৬ খৃষ্টাব্দে পরমহংসদেবের মহাসমাধির পর স্বামী বিবেকানন্দ, ব্রহ্মানন্দ, সারদানন্দ প্রমুখ গুরু-ভ্রাতাদের সহিত স্বামী অভেদানন্দ প্রথমে বরাহনগরের

মঠে দিবারাত্র কঠোর তপস্শা ও প্রাচ্য পাশ্চাত্যের দর্শন, বিজ্ঞান, ইতিহাস, ধর্মশাস্ত্র প্রভৃতি দুর্লভ বিষয় অধ্যয়ন করেন। তাঁহার পর ১৮৮৭ হইতে ১৮৯৫ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত তিনি পদব্রজে আসমুদ্র হিমালয়ে কঠোর তপস্শায়, বিবিধ শাস্ত্র অধ্যয়নে পরিলম্বন করেন। ১৮৯৬ খৃষ্টাব্দে স্বামী বিবেকানন্দ পাশ্চাত্যদেশে ধর্মপ্রচার কার্যে সাহায্যের জন্ত স্বামী অভেদানন্দকে আহ্বান করিলে স্বামী অভেদানন্দ ভারতবর্ষ ত্যাগ করিয়া লণ্ডনে গমন করিয়া সেখানে ধর্মপ্রচারকের গুরু দায়িত্বভার গ্রহণ করেন। একবৎসর সাফল্য ও গৌরবের সহিত লণ্ডনে ধর্মপ্রচার করিবার পর স্বামী বিবেকানন্দের অনুরোধে স্বামী অভেদানন্দ আমেরিকায় গিয়া নিউ ইয়র্কে তাঁহার প্রচারের প্রধান কেন্দ্র স্থাপন করেন। প্রবল বিরোধ, বাধা-বিপত্তি ও বিঘ্নের মধ্যে সিংহের তায় তিনি নিষ্ঠাক্রমে খৃষ্টান মিশনারী, নাস্তিক, অজ্ঞেয়বাদী, বৈজ্ঞানিক ও স্বাধীন চিন্তাবাদীদের (Free thinkers) সহিত বহু বৎসর ধরিয়া অক্লান্ত সংগ্রাম করিয়া পাশ্চাত্য-দেশে অদ্বৈত বেদান্তকে দৃঢ় প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন। সেই পঁচিশ বৎসরব্যাপী তাঁহার ধর্মপ্রচারের ইতিহাস ভারতবাসী বিশেষতঃ বাঙালীর পক্ষে গৌরবের কথা—আনন্দের বার্তা।

১৯২১ খৃষ্টাব্দে স্বামী অভেদানন্দ স্বদেশে ফিরিয়া আসেন এবং কান্দীর, তিরুত প্রভৃতি স্থান ভ্রমণ করিয়া বৌদ্ধ লামাদের ধর্মজীবন সম্বন্ধে নানা নূতন তথ্য আবিষ্কার করেন। ১৯২৩ খৃষ্টাব্দে স্বামীজি রামকৃষ্ণ বেদান্ত সমিতি নামে কলিকাতায় এক ধর্ম প্রতিষ্ঠান স্থাপন করেন। এইখানে তাঁহার রাজযোগ, গীতা ও বেদান্তের অপূর্ব ব্যাখ্যান কলিকাতাবাসী উচ্চশিক্ষিত ও

ধর্মপ্রাণ নরনারীর নিকট সুবিদিত। এই রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ স্বামীজি ১৯৩৯ খৃষ্টাব্দে একটি ট্রাস্ট বোর্ডের উপর হস্ত করিয়াছেন। ১৯৩৭ খৃষ্টাব্দে রামকৃষ্ণ শতবার্ষিকীর ধর্ম সম্মেলনে তিনি তাঁহার দুইটি অধিবেশনের সভাপতিত্ব করেন। ইহাই তাঁহার শেষ অভিভাষণ। দেহত্যাগ কালে স্বামীজির ৭৩ বৎসর বয়স্ক্রম হইয়াছিল। বিগত আশ্বিন মাসে তিনি ৭৪ বৎসরে পদার্পণ করিতেন।

সঙ্গীত শাস্ত্রে স্বামীজি মহারাজের গভীর ও ঐকান্তিক অনুরাগ ছিল। তিনি ক্রপদ, ঠুংরী ও কীর্তনের খুব অনুরাগী ছিলেন এবং প্রথম যৌবনেই পাখোয়াজ, তবলায় বেশ নৈপুণ্য লাভ করিয়াছিলেন। দক্ষিণেশ্বর, কালীপুর, বরাহনগর এমন কি লণ্ডন ও নিউ ইয়র্কে পূজনীয় স্বামী বিবেকানন্দের ক্রপদ গাহিবার সময় তিনি বহুবার তাঁহার সহিত পাখোয়াজ সঙ্গত করিতেন। সঙ্গীত সম্বন্ধে স্বামীজির কি অভিমত তাহা তাঁহার অগ্রতম প্রিয় শিষ্য এবং সঙ্গীত বিজ্ঞানের নিয়মিত লেখক শ্রীমৎ স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ গত কয়েকবায় এই পত্রিকার প্রমোত্তর পদ্ধতিতে লিপিবদ্ধ করিয়াছেন।

যে সকল ব্যক্তি সঙ্গীত অনুরাগী নয়, স্বামীজি তাহাদিগকে প্রীতির চক্ষে দেখিতেন না। বলিতেন “যে গান ভালবাসে না তার অন্তর পাষণ, সে যে কোন নিষ্ঠুর কাজ করতে পারে।” যখনই তিনি কোন প্রতিভা-শালী গায়কের সন্ধান পাইতেন তখনই তাঁহাকে আমন্ত্রণ করিয়া তাঁহার গান শুনিতেন। স্বামীজির অগ্রতম মন্ত্রশিষ্য কীর্তনকলানিধি শ্রীযুক্ত ভূপেন্দ্রকৃষ্ণ বসু, ইহার কীর্তন শুনিতে শুনিতে স্বামীজি মুগ্ধ হইয়া যাইতেন। সঙ্গীতকে তিনি প্রাণাপেক্ষা ভালবাসিতেন।

স্বরলিপি

রামকেলী-চৌতাল

উঠো প্যারী ভোর ভয়িরি
তু জগত কাহে না আলিরি।
কবকে জাগারত প্রাণপতি।
দৃগ কমল খোল দেখ দিনকর
মূরত কো স্বরূপ আব আলিরি
পঙ্খী মিলে চকরা চকই।
রজনী বিহানী চিড়িয়া চৌ চোহানী
শীত মন্দ পবন চলত হ্যায় আলিরি
আকবর শাহ্ প্যারো ঝাংয়ে নাকি নো টুটে
হার গলে মিলাও।

স্বরলিপি—শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

০	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০
না	মনা	-সদা	পদা	পা	পা	১১	ক্ষপা	মগা	-মগা	মা	পা	-ক্ষপা								
উ	ঠো	০০	প্যা	০	রা		হো	০০	০০	ভ	য়ি	০০								

০	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০
দা	-দা	-দা	পদা	-পদা	দপা	১	দদা	পা	মা	পা	পদা	-পদা								
রি	০	০	ত	০০	জ		গ	০	ত	কা	হে	না	০০							

০	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০
-দা	পা	-মা	পা	মা	-গা	১	-মা	গা	ধা	সধা	-নসা	সা								
০	আ	০	লি	রি	০		০	ক	র	কে	০০	জা								

০	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০
সধা	-মা	-গা	গপা	মপা	-গমা	১	গা	-ধা	সন্	ধা	-দা	মা								
গা	০	০	ব	ত	০০		প্রা	০	৭	০	প	০	তি							

II	পক্ষা	পা	পা	দা	দা	না	মা	মা	মা	-নমা	মা	-	I
	দৃ ০	গ	ক	ম	ল	গো	০	ল	দে	০০	থ	০	
+	দপা	দা	ধর্মনা	নরমা	গর্গরা	রুমা	মা	সনা	-মা	নদা	না	-দা	I
	দি ০	ন	ক ০	র ০	মু ০	র	ভ	কো ০	০	ষ ০	কু	০	
+	পা	-	পা	-ক্ষপা	পদা	বা	-দা	পা	-মা	-পা	মা	-গা	I
	প	০	আ	০০	ব	আ	০	লি	০	০	রি	০	
+	দা	-	মা	-নমা	সর্ধা	মা	-না	-দা	দপা	বা	-দা	বা	I
	প	০	হী	০	মি ০	লে	০	০	চ ০	ক	০	রা	
+	-দা	পদা	পা	-	-মা	-গা							
	০	চ ০	ক	ই	০	০							
II	মা	মগা	মা	পা	-ক্ষপা	দা	-পদা	দা	-	পদা	-পদা	দা	I
	র	জ	নৌ	বি	০০	হা	০	নৌ	০	চি ০	০০০	ডি	
+	গদা	-	পা	-দা	পা	-পক্ষা	-পা	মা	-গা	মা	মদা	-	I
	খা	০	চো	০	হা	০০	০	নৌ	০	শৌ	ভ	০	
+	পদা	-ক্ষপা	মা	-গা	গপা	মা	গা	মা	-গা	ধা	সা	সা	I
	ম ০	০০	ক্ষ	০	প	ব	ন	চ	০	ল	ত	হা	
+	মা	-গমা	পা	-ক্ষা	-দা	গদা	-	-পা	-মা	-পা	মা	-গা	I
	ম্	০০	আ	০	০	লি ০	০	০	০	০	রি	০	

+ মা পা | পা গা | দা না | -সাঁ সা | সানাঁ -সাঁ | সাঁ -াঁ |
অ ক | ব র | ০ শা | ০ হ্ | প্যা ০ ০ | রো ০

+ গা -দা | সাঁ না | -সাঁ -সাঁ | সর্গসাঁ সাঁ | -সাঁ -না | -সাঁ না |
গা ০ ০ | ০ ০ | না ০ কি | ০ ০ | ০ নো

+ -দা -পা | -াঁ গগা | -মা পা | -াঁ দা | -াঁ -দা | সাঁ সাঁ |
০ ০ | ০ টু ০ | ০ টে | ০ হা | ০ ০ | ০ র গ

+ না -দা | -াঁ দা | গা দা |
লে ০ ০ | মি লা ০

গান

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

রজনীগন্ধা সনে
আপনারে ভুলে কি যেন চাহিছ
নিশীথের বাতায়নে।

শিখিল কবরী কেশে
মদির স্বরভি এসে
ছুঁয়ে যায় মোর অলকগন্ধ
মিশে যায় সমীরণে।

আমি আপনারে ভুলে থাকি
জেগে রয় শুধু একটি বেদনা
উছলিয়া ছুটি আশি।

সে বাধা তুলিয়া যাব
আপনা ফিরিয়া পাব
পাবনা কি কিরে হৃদয়ের মোর
এ আমার শুভধনে।

স্বরলিপি

ভৈরবী-ঝংরী

ফুল নীলাকাশ তুঙ্গ হিমাচল
 সুশীতল সমীরণ অগ্নান ফুলদল !
 চলিয়াছে বরণা রোপ্য বরণা
 সুশ্যামল তরুদল রৌদ্রে বলমল !
 সহসা কোথা হতে কুজাটী ঘিরিল
 বাপ্‌সা হ'ল সব সৃষ্টি আবরিল !
 বুরু বুরু এল জল আধারিল বনতল
 ক্ষণ পরে নভোনীল রবি-কর উজ্জল !
 এই রূপ-বরণায় অনুদিন করি' স্নান
 চিত্ত হরষিত পুলকিত মনপ্রাণ !
 দেবদেব মহাদেব কী তব কৌশল
 মন ভুলাবার ছল, নমি তব পদতল ॥

কথা ও সুর—শ্রীনির্মলচন্দ্র বড়াল বি-এল, বাণীকণ্ঠ

স্বরলিপি—শ্রীমতী রমলা ঘোষ

II পাঁ -াঁ পাঁ -াঁ | গাঁ দাঁ পাঁ -জ্ঞাঁ I -পাঁ -াঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ II
 ফু ০ ল ০ | নী লা কা ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ শ্

সাঁ -পাঁ পাঁ -াঁ | গাঁ দাঁ পাঁ -পাঁ I মাঁ -পাঁ মাঁ -াঁ | জ্ঞাঁ রা জ্ঞাঁ -াঁ I
 ফু ০ ল ০ | নী লা কা শ্ তু ০ জ ০ | হি মা চ ল্

জ্ঞাঁ জ্ঞাঁ সাঁ -সাঁ | সাঁ মাঁ মাঁ -মাঁ I জ্ঞাঁ -াঁ জ্ঞাঁ -জ্ঞাঁ | জ্ঞাঁ ধাঁ সাঁ -াঁ II
 স্ব শী ত ল্ | স য়ী র গ্ অ ০ ম্না ন্ | ফু ল দ ল্

II { ^১জ্ঞা মা দা গা | ^০মাঁ মাঁ মাঁ -। I ^১খাঁ মাঁ -এদা দা -গা | ^০গাঁ মাঁ মাঁ -। I
চ লি যা ছে | ঝ র গা ০ রো ০ ০০ পা ০ | ব র গা ০

^১পা পা পা -। | ^০গাঁ দা পা -। I ^১জ্ঞা -রা জ্ঞা -মা | ^০জ্ঞা খা মা -। II
সু জা ম ল | ত র দ ল | রো ০ জে ০ | ঝ ল ম ল

II { ^১সা মা গদা -গা | ^০গাঁ সা সা সা I ^১খাসা -দা দা গা | ^০গাঁ সা সা -। I
স হ মা ০ ০ | কো খা হ তে কু ০ ০০ জা টি | দি রি ল ০

^১সা -জ্ঞা জ্ঞা -রা | ^০জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা মা I ^১জ্ঞা -। জ্ঞা সা | ^০জ্ঞা খা সা -। II
ঝা প্ সা ০ | হ ল স ব্ সু ০ টি আ | ব রি ল ০

II { ^১জ্ঞা মা দা গা | ^০মাঁ মাঁ মাঁ -। I ^১খাঁ মাঁ গদা গা | ^০গাঁ মাঁ মাঁ -। I
ঝু কু ঝু কু | এ ল জ ল | আঁ খা রি ০ ল | ব ন ত ল

^১পা পা পা পা | ^০গাঁ দা পা পা I ^১জ্ঞা রা জ্ঞা মা | ^০জ্ঞা -খা সা -। I
ক গ প রে | ন ভো নী ল | র বি ক র | উ ০ জ ল

II { ^১সা সা গদা গা | ^০গাঁ সা সা -সা I ^১খা সা গদা গা | ^০গাঁ সা সা -সা I
এ ই কু ০ প | ঝ র গা য্ অ হু দি ০ ন | ক রি জা ন্

^১সা -জ্ঞা জ্ঞা -রা | ^০জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা মা I ^১জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা সা | ^০জ্ঞা খা সা -সা I
চি ০ ত ০ | হ র বি ত পু ল কি ত | ম ন প্রা গ্

পাঁ পা পা পা | গাঁ দাঁ পা পা I জ্ঞা -মা দাঁ গাঁ | সাঁ -াঁ মাঁ -াঁ I
দে ব দে ব | ম হা দে ব কি ০ ত ব | কো ০ শ ল

সাঁ -গাঁ দাঁ গাঁ | গাঁ -সাঁ সাঁ সাঁ I -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ I
ম ০ ০ ন ভু লা | বা ০ র ছ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ল

জ্ঞা রা জ্ঞা মা | জ্ঞা খাঁ সা -সা II II
ন মি ত ব | প দ ত ল

গান

শ্রীকানাইলাল দাশগুপ্ত

ওরে ঐ অসীম সাগর তীরে
ভিড়বে যেদিন মরণ তরী
সেদিন পাবিরে তাহ ফিরে।

হেথা আপন বলে যাদের ভাবিস
কাছে পেতে যাদের ডাকিস
তারা যে তোর ডাক শোনে না
বায় রে বাঁধন ছিঁড়ে।

কাণ্ডারী তোর দিচ্ছে সাগর পাড়ি
পিছনে তোর মরীচিকা
রয় যে তোরে ছাড়ি।

এবার রে তুই সাগর কূলে
বাঁধিস নে ঘর তারে ভূলে
তারে সাথে রাখিস রে তুই
তোরই হৃদয়-নীড়ে।

স্বর ও ছন্দ

শ্রীরঞ্জিতকুমার দে বি. এসসি

স্বর ও বেস্বরের মূলগত প্রভেদ যে কি তাহা নির্ণয় করা খুবই দুর্কর। মোটামুটি এই পর্য্যন্ত বলা যাইতে পারে— প্রকৃত সুরের যে স্থায়িত্ব ও শুদ্ধতা আছে বেস্বরায় তাহা নাই। যে শব্দতরঙ্গে সুরের উৎপত্তি হয় তাহার বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের দ্বারা সুরতরঙ্গগুলিকে Harmonic wave motion বলা হয়। সুরের একটি স্বতন্ত্র রূপ ও তাৎপর্য্য থাকিলেও সুর যে বেস্বর হইতে একেবারে মুক্ত তাহা বলা সম্ভব নয়। Musical tones are however, complicated mixtures of tones and noises.” অবশ্য এ কথায় সুরের আভিজাত্য স্ফূর্ণ হইলেও ইহাকে স্বীকার না করিয়া চলে না, কারণ বৈজ্ঞানিক সূক্ষ্ম পরীক্ষার দ্বারা সুরের গঠন সৌকর্য্যের চাকচিক্য নিরূপিত হইয়া গিয়াছে।

এখন দেখা যাউক, যে সুর তাহার লীলায়িত সৌকর্য্যে চিত্তরঞ্জন হইয়া উঠে, তাহার পাখিব পটভূমি কি? এখানে একটি বৈজ্ঞানিক বিষয়ের অবতারণা অনিবার্য্য হইয়া উঠিল। পূর্বেই বলিয়াছি যে, যে শব্দতরঙ্গমালা সুরের অমুভূতি আনিয়া দেয় তাহাকে বৈজ্ঞানিক ভাষায় Periodic vibration of Simple harmonic form নামে অভিহিত করা হইয়া থাকে। সোজা কথায় Periodic motion-এর ব্যাখ্যা করিতে হইলে এই বলিলেই যথেষ্ট হইবে যে, যখন কোন বস্তু একই সময়ের ব্যবধান অন্তর অন্তর একই প্রকার গতিধারার মধ্য দিয়া ধাবিত হয় তখন তাহা Periodic গতিশীলতায় আবর্তিত হইতেছে বলা হয়। Simple Harmonic motion, Periodic motion-এর সরল অবস্থা বস্তুতঃ সমস্ত প্রকার সুর একটি না হইয়া অনেকগুলি simple harmonic vibration লইয়া গঠিত। “All musical

tones or, as we may call them, compound tones are aroused by trains of waves of this complex kind.”

হারমোনিয়মের ষড়ঙ্গ কিংবা অষ্ট কোন পর্দা সেতারের ষড়ঙ্গ কিংবা অষ্ট কোন পর্দার সঙ্গে সুরের বিভিন্নতা পরিদর্শিত না হইলেও সুরের বিভিন্নতা যথেষ্ট হওয়া সম্ভব হয়। সেইপ্রকার বিভিন্ন প্রকার বাদ্য-যন্ত্রের সুরৈশ্বর্য্য বিভিন্ন প্রকার। উপরন্তু আমরা অনেক সময় বলিয়া থাকি রামের কণ্ঠধ্বনি শ্রীমের কণ্ঠধ্বনির চেয়ে মিষ্ট বা সুন্দর বা অধিকতর সুরেলা কিংবা কর্কশ, বাজখাঁই বা অনুনাসিক ইত্যাদি; অথচ উপরোক্ত প্রত্যেক ক্ষেত্রেই সুরের গ্রাম (Pitch) এবং শক্তি (Intensity) অভিন্ন থাকিলেও সুরের সম্পদ বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রে ও কণ্ঠে বিভিন্ন রকমে স্ফূর্তি লাভ করে। কোতূহলীর মনে স্বতঃই এই প্রশ্ন জাগে যে, এই বিভিন্নতার প্রকৃত কারণ কি? ইহা কি বাদ্যযন্ত্রের বা মনুষ্য কণ্ঠের সহজাত সম্পদ? অবশ্যই, কিন্তু ইহারও পাখিব ভিত্তি আছে। আমাদের কর্ণের শব্দ বিশ্লেষণ করিবার শক্তি আছে এবং আমরা যদি এই যন্ত্রটিকে উপযুক্ত শিক্ষা দান করি তবে ইহার বিশ্লেষণ করিবার ক্ষমতা খুব বৃদ্ধি প্রাপ্ত হয় ও ইহা তখন মিশ্র সুরতরঙ্গগুলিকে বিশ্লেষণ করিতে সমর্থ হয়। অথচ একটি মিশ্র সুরতরঙ্গ তখন কয়েকটি সরল সুরতরঙ্গে আমাদের চৈতন্যে প্রতিভাত হয়। এই সরল সুরতরঙ্গগুলির মধ্যে যাহার গ্রাম সর্বনিম্নে তাহাকে fundamental বলা হয় ও অপরগুলিকে upper partials বা overtones নামে উক্ত করা হয়। এই overtones-এর হাসবৃদ্ধির জন্মই গ্রাম ও শক্তি এক

হইলেও স্বর পাত্র বিশেষে বিশিষ্টরূপে মুক্ত হইয়া উঠে। These differences of timbre are primarily due to the differences in the number and relative intensity of the overtones which accompany the fundamental.

স্বরের যে রূপ এতক্ষণ পাঠকদিগের নয়নে চিত্রিত করা হইতেছিল সেটা স্বরের বিকাশের উপাদানের কথা—বায়ুর কম্পনে কি প্রকৃতির গতির মধ্য দিয়া স্বর কিরূপে মানব মনের নিভূতে তাহার পুলকের স্পর্শ দিয়া যায় তাহারই চিত্র। কিন্তু বিজ্ঞানীর স্বপ্ন জড়ের স্পন্দন সম্বন্ধে গবেষণা ছাড়িয়া স্বব অপরোক্ষ অনুভূতিতে যে স্পন্দন জাগায় তাহার স্বরধুনিতে যদি আমরা অবগাহন করি তবে স্বরের অনিন্দ্যসুন্দর আর একরূপ মানসপটে দৃষ্ট হইয়া উঠে। স্বরের অপূর্ণ মোহনীয় আবেশে আমরা মোহিত হই, তাহা অতি নিবিড় ও গভীরভাবে আমাদের মানসলোক পরিপূরিত করিয়া স্বাধা সঞ্জন করিতে থাকে কিন্তু তাহার শাস্তরূপ ও উৎস তবু চির অজানা থাকে, স্বরের মায়া যেন আস্তর সত্যকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলে—নিজের অন্তরের অন্তরতম স্থলে পাইয়াও স্বর যেন চির রহস্যাবৃত থাকিয়া যায়। চিনাকালে স্বর-ধন যে ভাবের ব্যঞ্জনা স্বকৃত হইয়া উঠে উহা যেন সত্যার গহন নিঃসৃত এক আনন্দময় স্বরূপেরই মোহন প্রকাশ—ভাবের নাগদন মুক্তি। প্রস্তুত অবস্থায় স্বর ও ছন্দ চৈতন্তের স্বরূপের সহিত মিশিয়া থাকে, মনোবীণায় স্বাক্ষর দিলেই তাহা প্রদীপ্ত হইয়া উঠে।

আমরা যখন স্বরতরঙ্গের বিশ্লেষণ করি, তখন ইহা মনে করা ভাল যে আমরা আসল স্বরকে বিশ্লেষণ করিতে পারিতেছি, বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের দ্বারা স্বরের লীলায়িত হইবার বাহু স্বপ্ন জড়েরই বিচার করিতে পারি। সেই কারণেই বোধ হয় কোন স্বেচ্ছা সঙ্গীত মানসত্বদে যে

বীচিবিক্ষোভের সৃষ্টি করে তাহাকে বৈজ্ঞানিক মনোভাব লইয়া নিরীক্ষণ করিতে যাইলেই আমাদের আত্মসম্বন্ধ স্বরের জালে এতই আত্মহারা হইয়া যায় যে, ইহা মনে হয় স্বরের অখণ্ড পরিপূর্ণ মুক্তি আত্মবিশ্লেষণের অগম্য।

অবশ্য বৈজ্ঞানিকগণ এ ক্ষেত্রেও তাহাদের গবেষণার প্রসার করিতে বিরত হন নাই। Stumpf-এর স্বরের মিশ্রণ (Tonal fusion) মতবাদ উল্লেখযোগ্য। প্রথম স্বরের প্রতিরূপ বা রেশ (Image) পরের স্বরের সহিত মিশিয়া বা তাহার রেশের সহিত মিশিয়া স্বরের ধারাবাহিকতার অখণ্ডতাকে রক্ষা করে। Wundt অন্তর্গত স্বরের স্বচ্ছন্দ গতির অখণ্ডতার অনুভবের মূলে মিশ্র স্বরগুলির মধ্যে এক প্রত্যক্ষ সম্বন্ধ উপলব্ধি করিয়াছিলেন। দুইটির মধ্যে কোন্টি বেশী যুক্তিপ্রদ ও গ্রহণযোগ্য তাহার বিচার এখানে করা হইবে না। তবে এইটা আমাদের প্রত্যক্ষ অনুভবগম্য যে, সঙ্গীত মানবের মনকে মুহূর্ত্তে এমন এক হর্ষোৎফুল্ল কল্পলোকে লইয়া যায়, যথায় সে তাহার অসীম আনন্দের প্রাচুর্য্যে জনদের উচ্চ ও নীচ স্বরগ্রামের সমান ছন্দে অন্তরাবেগকে অনুপ্রাণিত করিয়া তোলে। সঙ্গীত যে কেবল তরঙ্গায়িত স্বর ও ছন্দের মাধুরিমার জগৎ মর্ত্য-মানবের হৃদয় হরণ করে তাহা নহে; ইহা মানবের হৃদয়ে অমিয়স্পর্শ দিয়া যায়, তাহার কারণ ইহা মনুষ্যত্বের অমর ও চিরন্তন স্নেহপ্রেমমধুর ব্যঞ্জনা, অন্তরের অন্তরতম স্থলের নেপথ্য গুঞ্জন। স্বরের প্রেমসুন্দর আঘাতে মনোবীণায় যে ধ্বনি স্বকৃত হয় তাহার বর্ণনার ভাষা কোথায়?

ছন্দের সম্বন্ধে কয়েকটি কথা বলিয়া এই ক্ষুদ্র নিবন্ধ শেষ করিব। ঐক্যবদ্ধ সময়ের ব্যবধান অন্তর অন্তর যে মাত্রা তাহার উপলব্ধিই ছন্দ। মার্চ করিবার সময়, সাতার কাটিবার সময়, আরতি করিবার সময় ছন্দের অনুভূতি প্রকট হইয়া উঠে। সহজ তালের গানে বালক

বালিকাগণও বেশ স্ফুটভাবে তাল দিতে পারে। নিখিল প্রকৃতিই এক মহান ছন্দে বাঁধা। ছয়টি ঋতু ঠিক সমান সময়ের ব্যবধান অন্তর অন্তর আত্মপ্রকাশ করে। আমরা কখনও দেখি না যে, বসন্ত গ্রীষ্মের খর কর বালের বৈশাখী আতপের পরই তাহার সঞ্জীবনী মোহন বেগুটি লইয়া মানসদ্বারে জাগ্রত হইয়াছে। ছয় ঋতু কখনও ছন্দহারা হয় না। গ্রহ উপগ্রহের বিঘূর্ণনও এত বিচিত্র ও জটিল কিন্তু কি অভূত ছন্দে তাহারা বাঁধা তাহা ভাবিলে বিশ্বম্ভাবিত হইতে হয়। এই ছন্দেরই সন্ধানে জ্যোতিষ শাস্ত্র নিযুক্ত। আমাদের দেহের শারীরিক অভ্যাসগুলিও সবই ছন্দোবদ্ধ। নিদ্রিষ্ট সময়ে ক্ষুধা পায়, নিদ্রিষ্ট সময়ে নিদ্রার আবেশ হয়, নিদ্রিষ্ট সময়ে মলমূত্র ত্যাগের প্রেরণা আসে, সবই যেন অপূর্ণ ছন্দে গ্রথিত, তাই শারীর-বিজ্ঞান ঘোষণা করিয়াছে যে, এই ছন্দের সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া চলিতে পারিলেই স্বাস্থ্য অক্ষুণ্ণ রাখা যায়। ছন্দের সাবলীল গতির ছেদ করা মানেই প্রকৃতির বিরুদ্ধে যাওয়া ও অস্বাস্থ্য ও দুঃখের অধীন হওয়া। সেইজন্তই বোধ করি, ছন্দ মানবের চিন্তাপ্রকৃতির মধ্যে এত ঘনিষ্ঠভাবে ওতঃপ্রোত হইয়া আছে; সেইজন্ত ছন্দ এত স্বাভাবিক ও সুন্দর।

এইবার একটি উদাহরণ সাহায্যে সঙ্গীতে যে সকল তাল ব্যবহার হয় তাহার উপলব্ধির মূল রহস্তটা বর্ণনা করিবার চেষ্টা করিব। ত্রিতাল ষোলটি মাত্রা লইয়া গঠিত কিন্তু চার মাত্রা অন্তর অন্তর একটি বিশেষ ঝাঁক ইহাতে দেওয়া হয়। ত্রিতাল যখন ঠেকাতে বাজে তখন যদি কেহ অলসমনে তাহাতে মনঃসংযোগ করে তবে তিনি অসুস্থ বোধ করেন যে, মাত্রাগুলি যেন চারটি দলে তাহাদের সাজাইয়া লইতেছে এবং দলের প্রথম মাত্রাটি একটু বেশী ঝাঁক পড়িতেছে। অবশ্য এই ঝাঁক সম্পূর্ণ মানসিক (Subjective accentuation) হইতে পারে এবং ঝাঁক অন্তভাবেও দেওয়া যাইতে পারে; কিন্তু যখন কোন বিশিষ্ট

ছন্দ আমাদের মনকে বাঁধিয়া দেয় তখন মন সেই ছন্দেরই তালে তালে নাচিতে থাকে এবং বোধ হয় আমাদের মনের ও দেহের প্রতি অপূর্ণমাণুও এই নৃত্যে যোগ দেয়।

অনেকে মনে করিতে পারেন ছন্দ যেন বাঁধন স্বরূপ; কোন নিদ্রিষ্ট প্রণালীতে ইহা সকলকে চালিত করে—কোন স্বাধীনতার লেশমাত্র নাই, সুরকে ছন্দোবদ্ধ করা মানে সুরের মর্যাদা ও প্রসার খর্ব করা। কিন্তু ছন্দের তাৎপর্য্য বাহারা গূঢ়ভাবে বুঝিয়াছেন তাহারা জানেন যে, ছন্দ ও সুর কিরূপ অঙ্গাদৌভাবে জড়িত। বিশ্বপ্রকৃতি ছন্দোবদ্ধ হওয়াতে জগতের কলাগণ ও প্রকৃতির বিকাশ কত বেশী মনোহর ও সুনিপুণ হইয়াছে! সুরকে ছন্দোবদ্ধ করিয়া তাহার বিচিত্র লাস্ত্র ও বিকাশের স্বাধীনতা ক্ষুণ্ণত হয়ই না বরঞ্চ সুরের মর্ম্মের ভাব তীক্ষ্ণভাবে আমাদের অন্তরকে স্পর্শ করে। ছন্দের তাৎপর্য্য সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন, “আমরা ভাষায় বলে থাকি, কথাকে ছন্দে বাঁধা। কিন্তু এ কেবল বাইরে বাঁধন, অন্তরে মুক্তি। কথাকে তার জড়ধর্ম্ম থেকে মুক্তি দেবার জন্তই ছন্দ। সেতারের তার বাঁধা থাকে বটে কিন্তু তার থেকে সুর পায় ছাড়া। ছন্দ হচ্ছে সেই তার বাঁধা সেতার। কথার অন্তরের সুরকে সে ছাড়া দিতে থাকে। ধনুকের সে ছিল, কথাকে সে তীরের মতো লক্ষ্যের মর্ম্মের মধ্যে প্রক্ষেপ করে।” কথার সম্বন্ধে ছন্দের যোগাযোগ লইয়া তিনি যে মন্তব্য করিয়াছেন, সুরের সম্বন্ধেও তাহা সম্পূর্ণ খাটে যতক্ষণ সুর কথাকে আশ্রয় করিয়া প্রকাশ পায়। অবশ্য নিছক সুর বাহা আলাপ বা বিস্তারে রূপ পরিগ্রহ করে তাহার বিকাশভঙ্গী সম্পূর্ণ স্বাধীন, কারণ তাহা অপার্থিব এবং কথায় জড়িত নয় যে ছন্দের দরকার হইবে তাহার অন্তরের সুরকে ছাড়া দিতে। তবে সুর যেখানে কথায় জড়িত—কবিতার যে কারণে ছন্দের দরকার তাহারও সেই কারণেই ছন্দোবদ্ধ হইবার প্রয়োজন।

শ্রীখোল বাণ (প্রাচীন গড়েরহাটী হস্তসাধন)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হস্তসাধন বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্ত্তন শিক্ষালয়ের

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায়

১০। ধেই গুরু গুরু দাঙ্কে ইয়া দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু ধেই

দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু ধেই দাঙ্কেইতা খেটা ধেই

দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু ধেইয়া তা - - - ০ - - - = ১২ মাত্রা।

১১। (গুরু গুরু) ধেই তাতা খেটা তেই উরুর তেই তাতা খেটা তেই উরুর

তেই তাতা খেটা তাখি তা - গুরু গুরু দা - কেই

দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু ধেইয়া তা - - - ০ - গুরু গুরু = ১২।

১২। ধো - খেটা তা - ধো - তাতা খেটা উরুর ধোগা তিনি নাড

তিনি গুরু গুরু দা - কেই দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু ধেইয়া তা - - - ০ ৫

- - - ০ - - - = ১২ মাত্রা।

১৩। তেনাঙনা খেটা তিনি খেটা নিতা ধো - গুগা -

গিঘি ইঘিঘি নিতা খেটা তা - তেরে তেরে খেটে তাখি

তেরে খেটা তা - গুরু গুরু দা-কেই দা গুরু গুরু দা

গুরু গুরু খেই যা তা - - - ০ - - - ০ - - - = ১৬ মাত্রা।

১৪। খেটে নেতা খেটে নেতা খেটে নেতা খেটে নেতা

গেঘে নেঘে নেতা খেটা তা—তেরে তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা

ঘেরু ঘেনাঙ - - দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং - - দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং - - -

দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং-গুর গুর দা-কেই-দা গুরু গুরু দা

গুরু গুরু খেই-যা তা - - - ০ - - - ০ - - - = ২০ মাত্রা।

১৫। (নৃত্য) ধিনিতা ধিনিতা খেটে ধিনিতা—তেটে তেটে তেটে

খেটেতা খেটেতা তা গুরু গুরু দাধিনি ঝা - - - তা গুরু গুরু

দাধিনি ঝা তা গুরু গুরু দাধিনি ঝা গুরু গুরু দা কেই

দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু খেইয়া তা - - - ০ - - - = ১৪ মাত্রা।

১৬। ধিনিতা ধিনিতা ধিনি খেটে দাধি নিতা খেটা

তেরে তেরে তেরে তেরে, তেরে তেরে তেবে তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা

নাক্ তেরে খেটে তাক্ ঘেনে দেরে ঘেনে নাগ্ দেরে ঘেনে ঘেনে দেরে

ঘেনেতা - - - - ০ - - - - - দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং - - -

দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং - - - দা-ধিন্ দেরে গেরে গ্রাং - - -

গুরু গুরু দা-কেই দা গুরু গুরু দা গুরু গুরু খেইয়া তা - - - ০ - - - = ২২ মাত্রা

১৭। দেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে ঘেনে দেৱে ঘেনে নাগ্
 তেৱে খেটা তেৱে খেটা তেৱে খেটা তেৱে খেটা
 তেৱে তেৱে তেৱে তেৱে তেৱে তেৱে তেৱে তেৱে
 খেটে তাক তেৱে খেটা নাক তেৱে খেটে তাক
 ঘেৱ্ — ঘেনে নাক গেৱ্ — ঘেনে নাক
 ঝাঁ — তেৱে তেৱে খেটে তাক তেৱে খেটা
 তাতা খেটা গিঘি নাঙ ঝাঁ — উৱ্
 তাতা খেটা গিঘি নাঙ ঝাঁ — উৱ্
 তাতা খেটা গিঘি নাঙ (ঝাঁ) — ২০ মাত্রা।

১৮। (নৃত্য) (গুৱ গুৱ) দা-ছেই তেটে তেটে খেটে তেই তেটে তেটে খেটে তেই
 খেইটি খেইটি খেই তেটে তেটে খেটে তেই ০ — (গুৱ গুৱ)
 দা-ছেই তেটে তেটে খেটে তেই ০ — ১৪ মাত্রা।
 এই প্রকার দুই বার বাজিবে।

১৯। (নৃত্য) তেটেএতা খেটে খেটে নিতা তিনি ঘো-গ্গা-গুৱ গুৱ ঘেনা
 খেএল্লাখা তা-গুৱগুৱ দা-ছেই তেটে তেটে খেটে তেই — ১০ মাত্রা।

(ক্রমশঃ)

স্বরনিপী

रूपान्तराग

তেওট ও জপতাল

পেখলু শ্যামরু ধাম ১।

কুঞ্জ-সমীপে, নীপ অবলম্বই, ২

বহই ত্রিভঙ্গিম ঠাম ৩ ॥

চরণ অবধি বন-মালা বিরাজিত ৫

হেরইতে উনমত হোই । (৫)

মধুকর ছলে কত, বরজবরণী চিত,

তহি' রহি-গতি-মতি খোই ॥ (৬)

মুরলা আলাপি, ঝাঁপি গগনাবধি

গାওত କତହିଁ ସୁତାନ ।

ভন ঘনশ্যাম, দাস চিত্ত বুরত

মদন রোয়িত মনুমান ॥

(১) জলে গিয়ে দেখে এলাম গো।

সখি, শ্রাম ধাম আমি দেখে এলাম গো।

সৌন্দর্য্য লাবণ্য-পূর্ণ শ্রামধাম আমি দেখে গো।।

অসমোৰ্কি সৌন্দৰ্য্য লাভণ্য-পূৰ্ণ ।

ভুবনে তুলনা নাই ।

(২) শ্রাম নাগর যে দাঁড়িয়ে আছে গো,

চরণে চরণ থুয়ে, অধরে মুরলী ল'য়ে ।

(৩) দাঁড়াইতে কি ভঙ্গী জানে গো,

যে হেরে সেই ভুলে ।

(৪) মালা ছলছে, ছুঁই ছুঁই করে মালা ছলছে,

বাতুল চরণ ছুঁই ছুঁই ক'রে মালা তুলছে।

মালা ছলছে, দুটি-হৃদয় অধিকার ক'রে মালা ছলছে,

তার বহিরে আমার অন্তরে দুটি অধিকার ক'রে

যালা ছুলছে ।

(৫) মতি মাতায়ে দিলে, গাঙ্গার দোলনীতে মতি

মাতায়ে দিলে ।

(৬) যেতে যে নারে, লাল। ছেড়ে আর যেতে

যে নাৱে, ব্ৰজৱৰ্ণীৰ চিত্ত মধুপ মালা ছেড়ে আৱ

যেতে যে নারে ।

कथा—श्रील घनश्याम दास ।

সূত্র—প্রাচীন ।

স্বরলিপি—শঙ্কর মিত্র কীর্ত্তন শিক্ষালয়ের সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের
ছাত্র শ্রীশশীকশেখর চট্টপাধ্যায় বি. এ.। (রায় খগেন্দ্রনাথ মিত্র এম. এ. বাহাদুরের নির্দেশক্রমে)

ଡେଭିଡ଼

সাঁ -ধা সাঁ -সা রাঁ -রা I গা -পা -পা -পা -পা পাঁ পাঁ -ধা -ম্পা -ধপা
পে ঙা ০ ০ ০ ম্ ০০ ০০
১x ২x *

মা -গা মগমগা -রসা I রা -া -া -া -গমরগা -সরগরা মা -সা II
 ম ০ ক০০০ ০০ খা ০ ০ ০ ০০০০ ০০০ম গো ০

স্বর বিস্তার *

পা -গা | পা -পা ধা -ধা । সাঁ -া -া -া সাঁ সাঁ | সাঁ -া রাঁ -া |
পে ০ | খ ০ লুঁ ০ জা ০ ০ ০ ম সগি | পে ০ ০ ০ ০

সাঁ -গা গমগা -র'স। সাঁ -না -না -ধা -পা পা | পা -ধা -না -না | ধপপা -া ধা -নধা ।
খ ০ ০ লুঁ ০ ০ ০ জা ০ ০ ০ ০ ম | পে ০ ০ ০ ০ | খ ০ লুঁ ০ ০

পা -া -া -া -া পা | গা গা -গমপা -মগরা | -সা -া সমা রা | গা -পা -া -া -া পা |
জা ০ ০ ০ ০ ম | পে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ পেখ লুঁ জা ০ ০ ০ ০ ম

(পূর্বের ছায় গাহিয়া ঘরে ঢুকিতে হইবে)

আখর

গা গমপা | -মা গা গা -গমগরা । গা -রা গা -া -মগা -রা | রা সাঁ সরা গরা |
১x জ লো ০ | ০ গি ষে ০ ০ ০ ০ দে ০ খে ০ ০ ০ ০ | এ ০ লা ০ ম ০

সাঁ সধা সাঁ রা । গা -পা -পা -পা -পা পা |
গো পে ০ খ লুঁ জা ০ ০ ০ ০ ম ('ধাম গো' পর্যন্ত সম্পূর্ণ গাহিয়া আবার
'পেখলুঁ জা' গাহিয়া ২য় স্তরের কাটান ধরিতে হইবে)

পা পা | গপা -ধনা পা ধপা | মপা মগা গমা গরা । গা -রা গা -া -মগা -রা |
২x স ধি | ই ০ ০ ০ জা ০ ম | ধা ০ ০ ম আ ০ ০ মি দে ০ খে ০ ০ ০ ০

রা গা সরা গরা | সাঁ সধা সাঁ রা । গা -পা -পা -পা
এ ০ লা ০ ম ০ | গো পে ০ খ লুঁ জা ০ ০ ০

୭୭୫

২
মা -মা মপধা -নধপা I পা -া -া -া -া -া | ১
-পা -ধা -মা -পা |
অ ৩ ব ০ ০ ০ ০ ০ ল ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ৩ ০ ০

২
-গমা -গরা সা সরা I রগমপা -পা -মা -মা -মপধপা -মগরা | ১
-সা -া
০ ০ ০ ০ ম বই গো ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

পা -পা | ১
-পধা -নসাঁ সা না | ২
না ধনা -ধপা মপা I গা -গা মা -মা -পধননা -ধা |
১ X আ ০ | ০ ০ ০ ম না গ | র যে ০ ০ ০ দাঁ ০ ডা ০ য়ে ০ ০ ০ ০ ০ ০

১
পা -া পা -া | ২
পা -ধা -পা -মা I -গা -রা -সা -রা -গা -রা |
আ ০ ছে ০ | গো ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
২ X

১
-সা -সা সা -গা | ২
গা -গা গা -মা I পা -পা -পা -পা
০ ০ কু ন | জ ০ স ০ মৌ ০ ০ ০ ০

২
-া ননা ধা পা I মা পা পা -ধা না ধপা | ১
-পধা -নসাঁ সা না |
২ X চর গে চ র গ থু ০ য়ে আ ০ | ০ ০ ০ ম না গ
৩ X

২
না ধনা -ধপা মপা I গা -গা মা মা -পধননা -ধা | ১
পা -া পা -া |
র যে ০ ০ ০ দাঁ ০ ডা ০ য়ে ০ ০ ০ ০ ০ ০ | আ ০ ছে ০

সা না | ২
ধা পগা গা মা I পা সা সা -া সঁরা -গঁরা | ১
-সা -না (সা না
৩ X চ র | গে অধ রে মু র লৌ ল ০ য়ে ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ চ র

ধা -া পা -া মা পা |
গে ০ চ ০ র গ | ইত্যাদি ২ X কাটানের মত গাহিয়া ঘরে চুকিতে হইবে)।

সী সী | সী -সী সী -সী I সরী -গরী -সী -ী -না -ী | -না -সী -ধনা -সনী |
র হ | য়ি ০ ত্রি ০ ভ০ ০০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০০ ০০ |

২ -ধা পপা মা পা I গা -গা -মা -মা -পধা -নধা | পা -পা
০ ত্রিভং গি ম ঠা ০ ০ ০ ০০ ০ম | গো ০

২ -ী নননী ধা পা I মা পা পা ধা না -না | -সনী -ধপা সী সী |
১x ০ দাঁড়াই তে কি ভ দ্বী জা নে গো ০ | ০০ ০০ র হ |
২x

সী -সী না না | ২ ধা -ধা পা -পা I মা পা পা ধা না -না |
২x দাঁ ০ ডা ই | তে ০ কি ০ ভ দ্বী জা নে গো ০ |
৩x

২ -ী পা পা গমা I পা সী সী -সী সরী -গরী | -সী -না সী ননা |
২x ০ যে হে রে০ সে ই হু ০ লে০ ০০ | ০ ০ দাঁ ডাই |

জপতাল

সী	০	ধা	পা	I	পা	ধা	ধা	০	না	-না	-না	I	-ধা	-পা	-প	০	না	ধা	ধা	I
(১) চ	র	ণ	অ		ব	ধি	ব	ন	০	০		০	০	মা		০	লা	বি		
(২) ম	ধু	ক	র		ছ	লে	ক	ত	০	০		০	০	:ব		০	জ	র		
(৩) মু	র	লী	আ		লা	০	পি	০	০	০		০	০	ঝা		০	পি	গ	গ	
(৪) ড	ন	ষ	ন		জা	০	ম	০	দা	০		০	০	গ		০	চি	ত		

	+			০				+		১		০			
	পা	-ধা	ধা	পা	-পা	-পা	I	-পা	-নসী	সী		সী	সী	নী	I
(১)	রা	০	জি	ত	০	০		০০	০০	হে		র	ই	তে	
(২)	ম	গী	চি	ত	০	০		০০	০০	তঁ		হি	র	হি	
(৩)	না	০	ব	ধি	০	০		০০	০০	গা		০	ও	ত	
(৪)	ঝু	০	র	ত	০	০		০০	০০	ম		দ	ন	রো	

+			০			+			০			+		১	
-না	-না	পা	ধা	সী	সী	I	সী	-রী	সী	-সী	-সী	-সী	II	-সী	-সী
০	০	উ	ন	ম	ত		হো	০	ই	০	০	০		০	০
০	০	গ	তি	ম	তি		খো	০	ই	০	০	০		০	০
০	০	ক	ত	হঁ	সু		তা	০	০	০	০	০		০	ন
০	০	ঘ	ত	ম	ন		মা	০	০	০	০	০		০	ন

অধর

II	+			০				+				০			
II	পা	ধা	না	-না	না	-না	I	সী	সী	সী		না	না	ধপা	I
(১)	মা	লা	ছ	ল্	ছে	০		ছঁ	ই	ছঁ		ই	কো	রে ০	
(১ক)	মা	লা	ছ	ল্	ছে	০		অ	ধি	কা		র	কো	রে ০	
(২)	তে	তে	ধে	না	রে	০		মা	লা	ছে		ডে	আ	র ০	

	সী	সী	সী		সী	সী	রী	I	না	সী	সী		না	না	ধপা	I
(১)	রা	তু	ল		চ	র	ণ		ছঁ	ই	ছঁ		ই	কো	রে ০	
(১ক)	হু	টী	০		ছ	দ	ঘ		অ	ধি	কা		র	কো	রে ০	

পা	ধা	না		না	না	-না	II
মা	লা	ছ		ল্	ছে	০	
মা	লা	ছ		ল্	ছে	০	

$\overset{+}{\text{পা}} \overset{+}{\text{সী}} \text{ I } \overset{+}{\text{সী}} \overset{+}{\text{সী}} \overset{+}{\text{সী}} \mid \overset{0}{-\text{সী}} \overset{0}{\text{সী}} \overset{0}{\text{সী}} \text{ I } \overset{+}{\text{পা}} \overset{+}{-\text{সী}} \overset{+}{\text{সী}} \mid \overset{0}{\text{সী}} \overset{0}{\text{সী}} \overset{0}{\text{সী}} \text{ I}$
 (১ক) তা র বা হি রে | ০ মো র অ ন ত | রে ছ ট
 (২) ত্র জ র | ম গী র চি ৎ ত | ম ধু প

$\overset{+}{\text{না}} \overset{+}{\text{না}} \overset{+}{\text{সী}} \mid \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{\text{ধপা}} \text{ I } \overset{+}{\text{পা}} \overset{+}{\text{ধা}} \overset{+}{\text{না}} \mid \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{-\text{না}} \text{ I}$
 অ ধি কা | র কো রে৷ মা লা ছ ল্ ছে ০
 মা লা ছে | ডে আ র৷ যে তে যে | না রে ০

$\overset{+}{\text{পা}} \overset{+}{\text{পা}} \overset{+}{\text{ধা}} \mid \overset{0}{\text{ধা}} \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{-\text{না}} \text{ I}$
 (১) মা তা যে | দি লে ০

$\overset{+}{\text{সী}} \overset{+}{\text{সী}} \text{ I } \overset{+}{\text{না}} \overset{+}{\text{সী}} \overset{+}{\text{না}} \mid \overset{0}{\text{না}} \overset{0}{\text{ধা}} \overset{0}{\text{না}}$
 ১x(১) মা লার দো ল নী | তে ম তি

তেওটের পরিচয় :—তেওট তাল মোট চৌদ্দ দীঘ মাত্রা। ইহার গতি সম হইতে আরম্ভ করিলে ৩ মাত্রা, ২ মাত্রা, ২ মাত্রা আবার ৩ মাত্রা, ২ মাত্রা, ২ মাত্রা এইরূপে সম্মিলিত ভাবে ১৪ মাত্রা হইবে।

তালারূপ :— II $\overset{0}{\mid} \overset{0}{\mid} \overset{0}{\mid} \overset{0}{\mid} \overset{2}{\mid} \overset{2}{\mid} \overset{1}{\mid} \overset{1}{\mid} \overset{0}{\mid} \overset{0}{\mid} \overset{2}{\mid} \overset{2}{\mid} \overset{1}{\mid} \overset{1}{\mid} \text{ II}$

প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে চৌদ্দ মাত্রায় বিভাগ করিয়া স্বরলিপি করিলে তাহা বোধগম্য হইতে একটু বিলম্ব বা কষ্ট হইবে ভাবিয়া এই স্বরলিপিতে তেওট তালকে লঘু আঠাশ মাত্রায় ভাগ করা হইয়াছে। কাজেই তালের গতি হইয়াছে—৬, ৪, ৪, ৬, ৪, ৪ এইভাবে ২৮ মাত্রা।

তেওটের বোল বা বাণী

$\overset{0}{\text{II}} \overset{0}{\text{ঝা}} \overset{0}{\text{ধি}} \overset{0}{\text{গুরু}} \overset{0}{\text{গুরু}} \mid \overset{2}{\text{ঝা}} \overset{2}{\text{ধি}} \overset{2}{\text{দাঘী}} \overset{2}{\text{নিতা}} \text{ I } \overset{0}{\text{তা}} \overset{0}{\text{তি}} \overset{0}{\text{খুরুখুরু}} \mid \overset{2}{\text{ধিধি}} \overset{2}{\text{গুরুগুরু}} \text{ II}$

অনেকের ধারণা আছে যে তেওট ৭ মাত্রার তাল। আর ১৪ মাত্রার অর্ধেক হিসাবে ৭ মাত্রায় আসিতে পারা যায়, কিন্তু উপরের বোল হইতে বেশ বুঝা যাইবে যে বাণীর একাংশ গুরু ও অপরাংশ লঘু। এই গুরু ও লঘু পূর্ণভাবে বাজাইলে তবে বোলটি সম্পূর্ণ হইবে এবং তালটিও পূর্ণ হইবে। সেই জন্যই তেওট ১৪ মাত্রার তাল।

রাগ-বিবোধ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

নষ্টাঙ্কে স্বাং শাঙ্কাঃ পাত্যা একাদ্যমুখদিশোলেপ্যা।

পঙ্ক্তিঃ শেষভিদাদ্যা মূলাখ্যা ত্রুত্থৈকাদ্যা ॥ ১৮

(ইতঃপূর্বে প্রথম বিবেকে যেমন তান সম্বন্ধে নষ্ট ও উদ্ভিষ্ট বলা হইয়াছে, এখানে মেল সম্বন্ধেও সেইরূপ নষ্ট ও উদ্ভিষ্ট বলা যাইতেছে। যেখানে মেলের সংখ্যা জানা আছে, স্বরূপটি জানা নাই, সেখানে মেলের স্বরূপটি প্রস্তুত করিবার নিকট নষ্ট, প্রস্তুতকর্তা তাঁহার জ্ঞাত সংখ্যাটি উল্লেখ করিয়া প্রস্তুত করিবার পরে মেলের স্বরূপটি যে কোশলে জানা যাইতে পারে, তাহা বলা যাইতেছে।)

নষ্ট মেলের অঙ্ক হইতে তাহার অংশাঙ্কগুলি উপরিতন প্রথমাদি ক্রমে একবার করিয়া বিয়োগ দিবে। এইরূপ বিয়োগ দিবার ফলে একাদি (তীব্র ঋষভাদি) দ্বাদি (তীব্রতর ঋষভাদি) প্রভৃতি মেল বুঝিতে পারা যায়।

এইরূপ বিয়োগ দিবার পরে নষ্ট মেলের অঙ্কটির যাহা অবশিষ্ট রহিল তাহা পৃথক লিখিয়া রাখিবে। আর মূল পঙ্ক্তির শেষ অঙ্কটি অগ্রে লিখিয়া তৎপর ৪, ৮, ১০, ১৩ অঙ্ক যথাসম্ভব লিখিয়া রাখিবে। যেখানে স্বীয় প্রথম প্রথম অংশাঙ্কটি বিয়োগ দেওয়া সম্ভবপর নহে, সেখানে ১, ৪, ৮, ১০, ১৩ এই শুদ্ধ মূল পঙ্ক্তিই লিখিয়া রাখিতে হইবে ॥ ১৮

প্রাচ্য প্রাচ্যাং শাটকঃ শেষং শেষং যকুং ভাজ্যম্।

দৃষ্টাভিনোহঃ সৈর প্রথমৈর্মলক যোগ্যার্থৈঃ ॥ ১৯

নষ্ট মেলটি পূর্বোক্ত পঞ্চ চতুর্ভেদ প্রভৃতি যে জাতির অন্তর্গত, তাহার পূর্ববর্তী (নষ্ট মেলটি পঞ্চভেদ জাতীয় হইলে তৎপূর্ববর্তী জাতি চতুর্ভেদ, নষ্ট মেলটি চতুর্ভেদ জাতীয় হইলে তৎপূর্ববর্তী ত্রিভেদ) জাতির অংশাঙ্ক

দ্বারা পূর্ব শ্লোকের নিয়মে বিয়োগ দিবার ফলে প্রমাণের যাহা অবশিষ্ট ছিল, সেই অঙ্কটি একবার করিয়া ভাগ করিবে, নষ্ট মেলের বিয়োগ শেষ অঙ্কটি হইবে ভাজ্য, আর পূর্ব জাতীয় অংশাঙ্কটি হইবে ভাজক। পূর্ব জাতির অংশাঙ্কের সকলগুলিই ভাজক হইবে না। পূর্ব জাতির অংশাঙ্ক সমূহের মধ্যে প্রথম কোষ্ঠস্থ অঙ্কগুলি ভাজক হইবে না, ভাজক হইবে পূর্বজাতির দ্বিতীয়াদি কোষ্ঠ-সমূহ স্থিত অংশাঙ্ক ॥ ১৯

রক্ষাং তথৈব শেষং যথা তু তদযোগতোহস্তিমন ভবেৎ।

সমতোনত্যাচ পূর্বৈর্মৈকশ্বর ভেদতাহবসিতৌ ॥ ২০

এইরূপ ভাগ করিবার পরে ভাগশেষ অঙ্কটি কিন্তু সেইরূপভাবে রক্ষাই করিতে হইবে, যে ভাবে রক্ষা করিবার ফলে পূর্ব লিখিত মূল পঙ্ক্তির অন্ত্য অঙ্কের সহিত ভাগশেষ অঙ্কটি পরবর্তী শ্লোকের নিয়মে এক কম করিয়া যোগ করিলে যুক্ত অঙ্কটি পূর্ব ক্রমের সহিত সমান ন্যূন বা একশ্বর ভেদ না হয়, সেইভাবে ভাগশেষ অঙ্কটি রক্ষা করিতে হইবে। মূল পঙ্ক্তির অন্ত্য অঙ্কের পূর্ববর্তী অঙ্কেও এইরূপ বিচার করিয়া অঙ্ক যোগ করিতে হইবে ॥ ২০

ক্রমতোহস্ত্যাং তুর্বাদিমূলক যোজ্যং চতুর্ভিদাদিভবৈঃ।

ভাগেহংশাটকরন্তে শেষ পাতং তথৈ কোনম্ ॥ ২১

চতুর্ভেদাদি জাতীয় মেলের অংশাঙ্ক সমূহ দ্বারা ভাগ করিলে যে অঙ্কটি পাওয়া যায়, সে অঙ্কটি মূল পঙ্ক্তির সর্বশেষ অঙ্কের চতুর্থাতি অঙ্কের সহিত যোগ করিতে হইবে। তৎপর ভাগশেষ অঙ্ক সমূহ যোগ করিয়া যে অঙ্ক হয়, তাহা এক কম করিয়া মূল পঙ্ক্তির সর্বশেষ অঙ্কের সহিত যোগ করিয়া প্রস্তরের উত্তর করিতে হইবে।

একটি উদাহরণে পূর্বোক্ত নিয়মগুলি প্রয়োগ করিয়া প্রশ্নোত্তরের পদ্ধতি প্রদর্শিত হইতেছে :—

প্রশ্ন হইল—ত্রিভেদ মেলের প্রস্তারে ১৫৫ নং মেলের স্বরূপটি কি প্রকার? এখানে প্রশ্নকর্তা জানেন ত্রিভেদ মেলের সর্বমুখ ২৬১টি প্রস্তার, প্রস্তারের সংখ্যাই প্রশ্নকর্তা জানেন, প্রস্তারের স্বরূপ জানেন না, সুতরাং এই প্রশ্নটি নষ্ট নির্ণয়ের উপযোগী বটে।

উত্তরকর্তা প্রথমতঃ ত্রিভেদ মেলের প্রথম ও দ্বিতীয় এই দুইটি অংশকে (৫৩, ৫৩) ক্রমে প্রশ্নাক (১৫৫) হইতে বিয়োগ করিবেন, প্রথম বিয়োগে (১৫৫ - ৫৩ = ১০২) অবশিষ্ট থাকিল ১০২, দ্বিতীয় বিয়োগে অবশিষ্ট থাকিল (১০২ - ৫৩ =) ৪৯, এই ৪৯ সংখ্যাটি একদিকে লিখিয়া রাখিবেন।

দ্বিতীয়তঃ তীত্র রি ও তীত্রতর রি স্বরের অংশাক বিয়োগ দিবার পরে অবশিষ্ট তীত্রতম স্বরের সংখ্যা ৩কে প্রথমে রাখিয়া মূল পঙ্ক্তির হইল ৮৮। এই মূল পঙ্ক্তির অঙ্ক (৩.৪৮)-ও একপাশে লিখিয়া রাখিবেন।

তৃতীয়তঃ জিজ্ঞাসিত ত্রিভেদ প্রস্তারের পূর্ববর্তী দ্বিতীয় ভেদ মেলের অংশাক সমূহ মধ্যে প্রথম কোষ্ঠের অংশাক বাদ দিয়া দ্বিতীয় কোষ্ঠের দ্বিতীয়, তৃতীয় ও চতুর্থ এই তিনটি অংশাক ৮ দিয়া অবশিষ্ট প্রশ্নাক পূর্বোক্ত ৪৯কে ক্রমে তিনবার ভাগ দিবে (৪৯ ÷ ৮ = ৪৮, ভাগশেষ ১। ৪৯ ÷ ৮ = ৪৮, ভাগশেষ ১। ৪৯ ÷ ৮ = ৪৮, ভাগশেষ ১। তৎপর তৃতীয় কোষ্ঠের দুইটি অংশাক ৬ দ্বারা ঐ প্রশ্নাক ৪৯কে দুইবার ভাগ দিবে। (৪৯ ÷ ৬ = ৪৮ ভাগশেষ ১। ৪৯ ÷ ৬ = ৪৮, ভাগশেষ ১। তৎপর চতুর্থ কোষ্ঠের তিনটি কোষ্ঠাক ৩ দ্বারা ঐ প্রশ্নাক (৪৯)-কে ভাগ দিবে, (৪৯ ÷ ৩ = ৪৮ ভাগশেষ ১। ৪৯ ÷ ৩ = ৪৮, ভাগশেষ ১। ৪৯ ÷ ৩ = ৪৮, ভাগশেষ ১। ভাজক অঙ্কের সাধারণ নাম লঙ্কা, এখানে লঙ্কা ৭, ভাগশেষ অঙ্ক ৭, ভাগশেষ অঙ্ক

এক কম করিলে যে ৬ অঙ্কে হইল উহা যোগ করিতে হইবে। পূর্ব লিখিত মূল পঙ্ক্তির (৩.৪৮) অঙ্কগুলির মধ্যে সর্বশেষ ৮ অঙ্কে। এরূপ করিলে সর্বশেষ অঙ্কটি হইল (৮ + ৬) = ১৪, আর তৎপূর্ববর্তী মূল পঙ্ক্তির ৪ অঙ্কের সহিত যোগ করিতে হইবে লঙ্কা ৭। এরূপ করিলে উপাত্ত অঙ্কটি হইল (৭ + ৪ =) ১১, সুতরাং জিজ্ঞাসিত মেলের স্বরূপটি হইল ৩।১১।১৪, অর্থাৎ তীত্রতম রি তীত্রতর ৪ ও কাকলি নি। এই নিয়মে নষ্ট মেল সম্বন্ধে অগ্রাগ্র প্রশ্নেরও উত্তর করিতে হইবে ॥ ২১

যদ ভেদাছাদিষ্টং তদভেদাদ্যোব মূল মুল্লগাম্।

একটিকে যাবদ্ভিমূল্যদ বুদ্ধাদভিদা অগ্রাঃ ॥ ২২

যে মেলের স্বরূপটি জানা আছে, সংখ্যা জানা নাই, সেই মেলের সংখ্যা সম্বন্ধে প্রশ্নকে উদ্দিষ্ট প্রশ্ন বলে। নিম্নলিখিত উপায়ে মেলের উদ্দিষ্ট সংখ্যাটি জানা যাইতে পারে।

যে মেলের সংখ্যাটি উদ্দিষ্ট হয়, সেই মেলের স্বরূপটি যে অঙ্কে আদিত্তে রাখিয়া রচিত হইয়াছে, সেই অঙ্কে আদিত্তে রাখিয়া মূল পঙ্ক্তি রচনা করিবে। (উদাহরণ—প্রশ্নকর্তা প্রশ্ন করিলেন—ত্রিভেদ প্রস্তারের অন্তর্গত ৩।১১।১৪ এই মেলের সংখ্যা কত? এই প্রশ্নে উদ্দিষ্ট মেলের আদিত্তে রাখিয়াছে ৩ অঙ্ক, সুতরাং মূল পঙ্ক্তি রচনায় ৩ অঙ্কটি আদিত্তে রাখিয়া ৩।৪৮ এইরূপে রচনা করিতে হইবে) তৎপর মূল পঙ্ক্তির ভেদ হইতে উদ্দিষ্ট পঙ্ক্তির ভেদের অঙ্কগুলি যতটি এক অঙ্কে অধিক ॥ ২

প্রাচ্য প্রাচ্যঃ শাক্য স্তাবস্তো নষ্টবত্তুলভোরনু।

শেষৈঃ স্বাংশাকৈঃ সহ লঙ্কাক্যে সৈক মুদ্রিষ্টম্ ॥ ২৩

নষ্ট প্রশ্নের গ্রায় তৎপূর্ববর্তী ভেদের প্রথম কোষ্ঠস্থ দ্বাদশ অঙ্কগুলি বাদ দিয়া অবশিষ্ট ততগুলি অঙ্ক লঙ্কা হইবে, অবশিষ্ট অংশাকগুলির সহিত লঙ্কা ও এক অঙ্ক যোগ করিলে সমষ্টি অঙ্ক যাহা হইবে, তাহাই উদ্দিষ্ট প্রশ্নের উত্তর। উদাহরণ—পূর্বলিখিত উদ্দিষ্ট অঙ্ক

(৩১১১৪) তিনটির মধ্যে উপাস্তা অঙ্ক ১১ পূর্ব নির্দিষ্ট মূল পঙ্ক্তি (৩৪৮) এর উপাস্তা অঙ্ক ৪ অপেক্ষা ৭ অধিক ; সুতরাং জিজ্ঞাসিত ত্রিভেদ মেলের পূর্ববর্তী দ্বিভেদ মেলের অংশাঙ্কগুলি মধ্যে প্রথম কোষ্ঠের তিনটি ১২ অঙ্ক ও দ্বিতীয় কোষ্ঠের প্রথম ৮ অঙ্কটি বাদ দিয়া অবশিষ্ট ৭টি (৮, ৮, ৮, ৬, ৬, ৩, ৩) অঙ্ক লঙ্কারূপে গ্রহণ করিতে হইবে, তৎপর উদ্দিষ্ট অঙ্ক সমূহের অন্ত্য অঙ্ক ১৪ মূল পঙ্ক্তির শেষ অঙ্ক ৮ অপেক্ষা ৬ অধিক, এই ৬ অঙ্কে ও লঙ্কারূপে গ্রহণ করিতে হইবে। তারপর উদ্দিষ্ট অঙ্ক সমূহের আদি অঙ্ক ৩ দ্বারা যে তীব্র ঋষভাদি মেল বুঝা যায়, তাহার পরবর্তী দুইটি (তীব্রতর ঋষভাদি ও তীব্রতম ঋষভাদি) মেলের অংশাঙ্ক ৫৩ ও ৫৩ এই দুইটি আরও একটি এক অঙ্ক, এই অঙ্কগুলি যোগ করিলে যে (৮+৮+৮+৬+৬+৩+৩+৩+৩+৬+৫৩+৫৩+১)=১৫৫ পাওয়া যায়, উহাই জিজ্ঞাসিত মেলের সংখ্যা। সুতরাং ৩১১১৪ এই মেলের সংখ্যা কি ? এই প্রশ্নের উত্তর হইল— জিজ্ঞাসিত মেলের সংখ্যা ১৫৫। এই নিয়মে অগ্রাণ্ড উদ্দিষ্ট প্রশ্নেরও উত্তর করিতে হইবে ॥ ২৩

একশ্রুতিস্থ ভেদ দ্বয়া নিষুদিশস্ত্য জেদিহতু মেলান্।

ক্রম স পুনরুক্তি কুটবহুজান্ প্রস্তার সিদ্ধার্থম্ ॥ ২৪

পূর্বে সর্বশুদ্ধ যে ৯৬০ প্রকার মেল বলা হইয়াছে তন্মধ্যে ১০৫টি মেল অশাস্ত্রীয় বলিয়া পরিত্যাগ করিতে হইবে। অবশিষ্ট ৮৫৫টি মেল শাস্ত্রীয় বলিয়া স্বীকার

করিতে হইবে। কেন অশাস্ত্রীয় ? তদুত্তর হইতেছে এই যে, ইহাদের দুইটি করিয়া ভেদ একই শ্রুতিতে অবস্থিত স্বর সমূহ লইয়া, সুতরাং আলোচনা করিলে দেখা যায় ইহারা পুনরুক্ত কুটতানের ন্যায় কেবল প্রস্তার প্রদর্শনের জগুই বলা হইয়াছে, সুতরাং এইরূপ দুইটি করিয়া ভেদের মধ্যে একটি করিয়া বর্জন করিতে হইবে ॥ ২৪

সংখ্যা প্রস্তারাদি প্রাক্তমিতি ময়া প্রসঙ্গতঃ কুতুকাৎ।

অনুপেক্ষাং গুণগৃহেঃ প্রাচীনানুকৃতমি বিবৃধৈ ॥ ২৫

আমি কৌতুহলবশতঃ প্রসঙ্গক্রমে মেলের সংখ্যা প্রস্তার নষ্ট উদ্দিষ্ট বলিলাম। যদিও এই বিষয়গুলি প্রাচীন সঙ্গীতাচার্যগণের অনুল্লভ, তথাপি আমার প্রার্থনা গুণ-পক্ষপাতী পণ্ডিতগণ আমার এই কৌতুহলমূলক নূতন অবতারণা অনাদর করিবেন না ॥ ২৫

তেষু প্রসিদ্ধরাগৈ বিশেষিতাং বিংশতি ক্রবে ত্র্যধিকাম্।

নির্ভেদ এক একভিদৌ ঘৌ দিভিদন্ত সপ্তৈব ॥ ২৬

মেল সর্বশুদ্ধ ছয় জাতিতে বিভক্ত,—শুদ্ধমেল, এক-ভেদ মেল, দ্বিভেদ মেল, ত্রিভেদ মেল, চতুর্ভেদ মেল ও পঞ্চভেদ মেল। এই ছয় জাতীয় মেলের মধ্যে মুখ্যরূপে প্রভৃতি নামে পরিচিত তেইশটি মেল বলা যাইবে। তন্মধ্যে শুদ্ধ মেলের একটি, একভেদ মেলে দুইটি, দ্বিভেদ মেলেব সাতটি, ॥ ২৬

কমঃ

মিশ্র-ভেওরা

⁺ ^२ ^० ⁺ ^२ ^०
 पा मी मी | गा - गंगा | धा पा । पः - धाः गा | पा धा | पधा - मी ।
 औ व न ज ० न य पु ० र् क रे छ ० ०

⁺ স-র্মা-স-র্মা-স- | ^১ গা ^০ ধা ^০ পা -১ । রমা-পমা-বমা | ^১ -পমা-জমা ^০ -সঃ -রাঃ ।
 প০ রা০ গে বৈ ধে ছ ০ ভো০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০ ব

11 মা মা মা | মপা -। | পদা -পদা। না ম' মা | নমা -র' মজ'। | র' -। |
চে যে চে | যে০ ০ মো০ ০ ব মে টে না | আ০ ০ ০ | শা ০

$\begin{array}{cccccccccccccccc} + & & & + & & & + & & & + & & & + & & & + & & & + \\ \text{স}^1 & \text{র}^1 & \text{স}^1 & | & \text{গ}^1 & \text{পা}^0 & | & \text{না}^0 & -^1 & | & \text{পগ}^1 & \text{পগ}^1 & \text{পা}^1 & | & \text{মা}^1 & \text{রা}^1 & | & \text{সা}^0 & -^1 & | & \end{array}$
 $\begin{array}{cccccccccccccccc} \text{প} & \text{রা} & \text{গে} & & \text{কা}^0 & \text{দে}^0 & & \text{অ}^0 & \text{ধা}^0 & \text{র}^0 & & \text{তি} & \text{য়া} & & \text{শা} & & \text{০} & \end{array}$

+ ° + °

সাঁ গ্ৰা ধা | সাঁ ন্ৰা | সাঁ - I ম্ৰা গা ধা | নাঁ - I সঁ - I

ক কু গা জা ব বে ও এ সে প্রি য় ও তা ঙ

$\begin{array}{c} + \\ \text{নর্সী - নর্সরী সা} \\ \hline \text{ব ০ হা ০০ ঘে} \end{array}$
 $\begin{array}{c} ১ \\ \text{গা - পা} \\ \hline \text{ছ ০} \end{array}$
 $\begin{array}{c} ০ \\ \text{গা পা} \\ \hline \text{জা} \end{array}$
 $\begin{array}{c} + \\ \text{মঃ - জাঃ - সা} \\ \hline \text{লো ০ ০} \end{array}$
 $\begin{array}{c} ১ \\ \text{-রা - জা} \\ \hline ০ ০ \end{array}$
 $\begin{array}{c} ০ \\ \text{-সা} \\ \hline ০ \end{array}$
 $\begin{array}{c} -১ \end{array}$
 $\begin{array}{c} ১১ \end{array}$

।। + ° -+ ° + ° ° ° °
 না রা রা রা রগা-রগা মা পা পা পনা-ধা পা -+ ।
 দ হ নে র আ° লা° হ দ য়ে আ° ° মা ব

+ ১ ০ + ১ ০

রা গা গা | ধা ধা | পা -। : রগা-মপা-মপা | মা -গা | -রা -। I

তু মি তো | জা লা | য়ে ০ রি০ ০০ ০০ ০০ | খো ০ | ০ ০

⁺রা মা পা | ^১না -১ | ^০না সাঁ। ⁺পা না সঁরা | ^১-সঁনা -পধা | ^০পমা -গমা ।
 চা ত কী র ০ চো থে জ ল ভ ০ রা ০ ১ শ্রী ০ ম

+ ১ ০ + ১ ০
পা না না | স'না -স'না | গা পা | গ'মা -গা -মা | সা -না | গা মা I
জ ল দে | র ০ ০ | ছ বি আ ০ ০ ০ | কো ০ | ভু মি

+ ১ ০ + ১ ০
পা না স'না | ন'স'না -স'না | র'না র'পা | প'বা ধ'মা স'রা | স'রা -জ'রা | ন'স'না -না I
চু রি ক | রে ০ ০ | এ স ০ বা ০ রে ০ বা ০ | রে ০ ০ ০ | খো ব

+ ১ ০ + ১ ০
পা ধা না | প'ধা -প'রা | স'না -না | ধ'গা -ধ'পা -ধ'মা | -প'মা -গ'রা | -স'না -রা II
খু লি যা | হ ০ ০ ০ | দ য দো ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ব

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাত্মবৃত্তি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

পিয়ানো ও অর্গেন বাজ্যযন্ত্র অভ্যাসকারীদিগের scale বুঝিবার সুবিধার্থে একটি পঞ্চম অক্টেভ পরিচয় প্রতিলিপি পরপৃষ্ঠায় প্রদত্ত হইল। আশা করি, শিক্ষাধিগণ উহার দ্বারা বিষয়টি সহজেই উপলব্ধি করিতে সমর্থ হইবেন।

পিয়ানো ও অর্গেনাদি বাজ্যযন্ত্রে “উদারা, মূদারা ও তারার” এই তিন গ্রামের নিয়ে ও উর্দ্ধে আরও অধিক গ্রাম বা সপ্তক ব্যবহার হইয়া থাকে। তন্মধ্যে উদারার নিম্ন এক সপ্তক অর্থাৎ “নিম্ন উদারা গ্রাম” এবং তারার উর্দ্ধে এক সপ্তক অর্থাৎ “অতি-তারার গ্রাম” এই উভয় সপ্তক সম্বন্ধে নিম্নে কিছু বিবৃত করিব।

এই পঞ্চম অক্টেভ বিশিষ্ট Key Boardখানির প্রতি লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, উহা ঠিক পাঁচটি সমান ভাগে বিভক্ত হইয়াছে। উদারা গ্রামের নিম্ন গতির এক সপ্তক

অর্থাৎ উদারা গ্রামের সাদা চিহ্নিত প্রথম “স্” সুরটির বামদিকের নিম্ন গতির উপরের একটি বেটনীর অন্তর্ভুক্ত সাদা চিহ্নিত চাবিশূল “নি” হইতে “স্” সুর পর্যন্ত যথাক্রমে নামিয়া আসিলে যে ৭টি সুর পাওয়া যায়, যথা:—“নি ধ্ প্ ম্ গ্ রে স্” তাহাই “নিম্ন উদারা গ্রাম” বা “খাদেদর নিম্ন সপ্তক” তদনুযায়ী নিম্নের একটি বেটনীর অন্তর্ভুক্ত সাদা চিহ্নিত নির্দিষ্ট উদারার প্রথম “স্” সুর হইতে নিম্ন উদারার প্রথম “স্” সুর পর্যন্ত নিম্ন গতির ৮টি সুর যাহা দেখা যাইতেছে যেমন:—স্ নি ধ্ প্ ম্ গ্ রে স্ এই ৮টি সুরকে “নিম্ন উদারা অষ্টক” বা “খাদেদর নিম্ন অক্টেভ” বলা হয়।

নিম্ন উদারা গ্রামের চিহ্ন দুই হস্ত যুক্ত যথা:—(..)

যন্ত্রসাধনোপযোগী পঞ্চম সপ্তকান্তর্গত মোট ৩৬টি সাদা পর্দায় স্বাভাবিক পাঁচ অষ্টক সাধন

খানের নিম্ন অষ্টক	খান অষ্টক	মধ্য অষ্টক	চড়া অষ্টক	চড়ার উর্দ্ধ অষ্টক
১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২ ২৩ ২৪ ২৫ ২৬ ২৭ ২৮ ২৯ ৩০ ৩১ ৩২ ৩৩ ৩৪ ৩৫ ৩৬				
সাঁরে গাঁ মাঁ পাঁ ধাঁ নিঁ সাঁ C D E F G A B C ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮	সাঁরে গাঁ মাঁ পাঁ ধাঁ নিঁ সাঁ C D E F G A B C ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮	সাঁরে গাঁ মাঁ পাঁ ধাঁ নিঁ সাঁ C D E F G A B C ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮	সাঁরে গাঁ মাঁ পাঁ ধাঁ নিঁ সাঁ C D E F G A B C ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮	সাঁরে গাঁ মাঁ পাঁ ধাঁ নিঁ সাঁ C D E F G A B C ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮
১ম অষ্টক	২য় অষ্টক	৩য় অষ্টক	৪র্থ অষ্টক	৫ম অষ্টক

১ম অষ্টক

প্রথম অষ্টকের (১নং হইতে ৮নং পর্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক সুর সমষ্টিতে খানের নিম্ন অষ্টক। দ্বিতীয় অষ্টকের (৮নং হইতে ১৬নং পর্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক সুর সমষ্টিতে খান অষ্টক। তৃতীয় অষ্টকের (১৬নং হইতে ২২নং পর্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক সুর সমষ্টিতে মধ্য অষ্টক। চতুর্থ অষ্টকের (২২নং হইতে ২৯নং পর্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক সুর সমষ্টিতে চড়া অষ্টক। পঞ্চম অষ্টকের (২৯নং হইতে ৩৬নং পর্যন্ত) মোট ৮টি স্বাভাবিক সুর সমষ্টিতে চড়ার উর্দ্ধ অষ্টক।

এই এক একটা অক্টেভ মধ্যে মোট ৮টা করিয়া হিসাবে সুরের ব্যবহার হওয়া সত্ত্বেও এ স্থলে দেখা যাইতেছে যে, প্রথম অক্টেভের ৮নং সুরটা দ্বিতীয় অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে—

দ্বিতীয় অক্টেভের ১৫নং সুরটা তৃতীয় অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে—

তৃতীয় অক্টেভের ২২নং সুরটা চতুর্থ অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে—

চতুর্থ অক্টেভের ২৯নং সুরটা পঞ্চম অক্টেভের প্রথম সুর হিসাবে—

ব্যবহার করা হইতেছে বলিয়া অর্থাৎ সর্বসমেত পাঁচ অক্টেভ সুর মধ্যে ৮, ১৫, ২২, এবং ২৯ এই চারিটি নম্বরের সুর Common হিসাবে ব্যবহার হইতেছে বলিয়া এক একটি অক্টেভের অন্তর্ভুক্ত ৮টা হিসাবে মোট পাঁচটা

অক্টেভে (৮×৫) = ৪০টা সুরের স্থলে ৩৬টা সুরই বৃষ্টিতে হইবে অর্থাৎ পাঁচ অক্টেভযুক্ত স্বাভাবিক ৪০টা সুর হইতে Common স্বরূপ ৪টা সুর বাদ দিলে দেখা যাইবে যে উল্লিখিত পাঁচ অক্টেভ Scaleটা সর্বসমেত ৩৬টা স্বাভাবিক পদ্য দ্বারা গঠিত হইয়াছে।

আরোহণ ও অবরোহণ

যে কোন একটা সুর হইতে আর একটা সুরে ক্রমাশয়ে উৎকর্ষগতিতে যাওয়ার নাম সঙ্গীতের ভাষায় ‘আরোহণ’, ‘আরোহী’ বা ‘অনুলোম’ বলা হয়।

পুনরায় যে কোন একটি সুর হইতে আর একটা সুরে ক্রমাশয়ে নিম্নগতিতে ফিরিয়া আসাকে সঙ্গীতের ভাষায় ‘অবরোহণ’, ‘অবরোহী’ বা ‘বিলোম’ বলা হয়।

ক্রমশঃ

গান

শ্রীপথিক ভট্টাচার্য্য

কামনার কেয়াবনে,
দেখেছি তারে নীল-ফণা-ঘেরা,
জাগে নিশী আনমনে ॥
সে ফুল-মহালে,
ভ্রমরা পাখায় জ্বলে,
চাতক-ভূষা মকর নেশা
আমার জাগর স্বপনে ॥

আমার বাহুতে দিল না ধরা,
তবে কি ছায়ার কান্না
ডাকে দূরে মোরে কোন্ আঁজানায়
সোণার হরিণ-মায়া ;
জাগিলে চাঁদিনী রাত,
সাধ আর অবসাদ,
খুলিয়া আমার বন্ধ দুয়ার
কাদে বসি বাতায়নে

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (সুবোধবাবু)

আড়া চৌতাল

ইহা পূর্ণ সাত মাত্রার তাল। চারটি আঘাত ও তিনটি ফাঁক। ইহা চারি পদে বিভক্ত। প্রথম পদে এক মাত্রা, ইহার উপর সোম, দ্বিতীয় ও চতুর্থ পদে দুই দুই মাত্রা। যথা—

ঠেকা

৫৯৬। ধাগ, ধাগে দেস্তা, তেরেকেটে তাকা ধুম,

কেটে তাগ গদিঘেনে, ধা।

৫৯৭। ধাকটে ধা ধা তেরেকেটে ঘেন্ তেরে

কেটে তাগ তেরেকেটে নাগ্ দেং ধা।

৫৯৮। কং তেটে তেটেকতা তাগ্ তেটে গদিস্তা

ধা ঘেনে ধা ঘেনে ধা ঘেনে ধা।

৫৯৯। ধাগ ধাগে দেস্তা তেটে ধাগে দেস্তা

গদিঘেনে ধা।

রেল

৬০০। ঘে তং ধা কতা ত্রে গে তেটে তাঘেন্না

ধা তাগ ত্রেকেটে তাগ্ গদিঘেনে ধা।

৬০১। থু ঘেনে দীতা কড়ান্ ধানে ধা আতা

কং ত্রেকেটে তাক্‌কড়াআন তাক্‌ কড়ান্ ধা।

৬০২। ঘড়ান্ তাগ্ দেং ঘড়ান্ গদিঘেনে নাগ

তেরে কেটে তাগ তেরে কেটে কং তেরে

কেটে তাগ্ তেরে কেটে গদিঘেনে ধা

গদিঘেনে ধা গদিঘেনে ধা

৬০৩। ঘড়ান্ ধা ঘেড়ে থুন্না ঘেড়ে নাগ নাগ

তেরে কেটে তাগ তেরে কেটে কং তেরে

কেটে তাগ তেরে কেটে গদিঘেনে ধা

গদিঘেনে ধা গদিঘেনে ধা

ক্রমশঃ

স্বরলিপি

ভৈরব-দাদরা

উষার গগনে কি বারতা লেখা হেরি,
 পূবাকাশে আজ বাজিছে কিসের ভেরী ।
 কোন নিপুণার আলপনা রচা দেখি
 তরুণ অরুণ রজত আসন ঘেরি ॥
 বুঝি কে এনেছে নব জাগরণ সাড়া
 ছুটে আয় তোরা হোসনে আপন হারা ।
 আঁখি মেলে তোরা কাণ পেতে ওই শোন,
 দুয়ারে দুয়ারে গাহিছে প্রভাত ফেরী ॥

কথা, সুর ও স্বরলিপি—শ্রীধীরেন্দ্রকুমার সরকার

আস্থায়ী

II	১ ^৮ সা	ধা	দা	০ দা	দা	দা	I	১ ^৮ পা	দা	পা	০ মা	মা	পা	I
	উ	ষা	র	গ	গ	নে		কি	বা	র	তা	লে	খা	
	১ ^৮ গা	-মা	-দমা	০ মা	-া	-া	I	১ ^৮ গা	মা	দা	০ মা	দা	পা	I
	হে	০	০০	রি	০	০		পু	বা	কা	শে	আ	জ	
	১ ^৮ দা	পা	মা	০ পা	গা	মা	I	১ ^৮ ধা	-সা	-ধা	০ দা	-া	-া	II
	বা	জি	ছে	কি	সে	র		ভে	০	০	রী	০	০	

অন্তরা

II	১ ^৮ দা	পা	দা	০ না	না	না	I	১ ^৮ দা	না	সাঁ	০ গা	ধা	সাঁ	I
	কো	ন	নি	পু	ণা	র		আ	ল	প	না	র	চা	

না সাঁ -১ | ০ না সাঁ -১ -দা I না সাঁ সাঁ | ০ সাঁ না না I
দে ধি ০ | ০০ ০ ০ ত ক ৭ | অ ক র

দা পা মা | ০ গা মা পা I মা -গা -সাঁ | ০ দা -১ -১ II
র জ ত | আ স ন ঘে ০ ০ | রি ০ ০

সঞ্চারী

II সাঁ না দা | ০ দা না সাঁ I দা না না | ০ সাঁ গা সাঁ I
বু ঝি কে | এ নে ছে ন ব জা | গ র ৭

সাঁ -নাঁ -সাঁ | ০ সাঁ -১ -১ I সাঁ মা মা | ০ পা মা পা I
সা ০ ০ | ডা ০ ০ ছু টে আ | য় তো রা

গা মা গা | ০ সাঁ গা গা I সাঁ -সাঁ -নাঁ | ০ সাঁ -১ -১ II
হো স্ নে | আ প ন হা ০ ০ | রা ০ ০

আভোগ

II দা পা দা | ০ না না না I দা না সাঁ | ০ গা সাঁ সাঁ I
আ ধি মে | লে স বে কা ন পে | তে ও ই

না -সাঁ -না | ০ দা -১ -১ I না সাঁ সাঁ | ০ সাঁ সাঁ সাঁ I
শো ০ ০ | ন্ ০ ০ ছু যা রে | ছু যা রে

না সাঁ না | ০ দা পা দা I মা -গা -মা | ০ দা -১ -১ II
গা হি ছে | প্র ভা ত ফে ০ ০ | রী ০ ০

সেতার শিক্ষা

(পূর্বাভাস)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

ভারতীয় সঙ্গীতে ব্যবহৃত বিবিধ অলঙ্কার—

স্পর্শ, কৃন্তন, আশ বা ঘর্ষণ, জম্জমা, খটকা, বিক্ষেপ ও প্রক্ষেপ, মুরকী, মীড়, মূর্ছনা, গমক, ঝালা বা ঝঙ্কার ইত্যাদি ভারতীয় সঙ্গীতে ব্যবহৃত বিবিধ প্রকার অলঙ্কার সাধনোপযোগী ক্রিয়ার নাম।

কাব্য যেমন রসপূর্ণ না হইলে পরমানন্দদায়ক হয় না, সঙ্গীতও তদ্রূপ বিবিধ অলঙ্কার দ্বারা ভূষিত ও রসমণ্ডিত না হইলে শ্রোতৃগণের মনোরঞ্জন করে না। রসই সঙ্গীতের প্রাণস্বরূপ। স্বরশিল্পীগণ রসস্থষ্টির উপাদান স্বরূপ উপরোক্ত অলঙ্কারাদির উপযুক্ত ব্যবহার দ্বারাই রাগ-রাগিণীর মুক্তি প্রকাশ করিতে ও রাগ-রাগিণীর প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিতে সক্ষম হন।

সেতারে শুধু মেজ্রাবের আঘাত দ্বারা একটা গতের অন্তর্গত প্রত্যেকটা স্বর কাটাকাটা ভাবে বাজাইলে গৎ তেমন শ্রুতিমধুর বা চিত্তাকর্ষক হয় না। কারণ গত ক্রিয়া আলাপ বাদনে * **শ্রুতিস্বরের** প্রয়োগ না হইলে ভারতীয় সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য বজায় থাকে না এবং রাগের স্বরূপ সম্পূর্ণ পরিস্ফুট হয় না।

* **শ্রুতিস্বর** কাহাকে বলে ?—

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে এক স্বর হইতে স্বরান্তর প্রকাশকালে উভয়ের মধ্যে যে অতি সূক্ষ্ম সুরাংশগুলি শ্রুত হয় তাহাদিগকে শ্রুতিস্বর বলে। শ্রুতিস্বরের সংখ্যা একটি সপ্তকে ২২টা বলিয়া নির্দিষ্ট হইয়াছে।

সূক্ষ্ম স্বরগুলির সুসংযোগ সাধন করিবার জন্ত পণ্ডিতগণ একটি সপ্তকে ক্ষুদ্রাংশে ভাগ করিয়া অতিক্রমল, কোমল অতিক্রমল ও তীব্র, তীব্রতর, তীব্রতম ইত্যাদি বাইশটা সূক্ষ্মাংশে ভাগ করিয়াছেন। এই খণ্ড স্বরগুলিকেই শ্রুতি বলে। শ্রুতিস্বর সকল যথাক্রমে ষড়জে—৪, ঋষভে—৩, গান্ধারে—২, মধ্যমে—৪, পঞ্চমে—৪, ধৈবতে—৩, নিষাদে—২টা, সমুদয়ে বাইশটা মাত্র।

শ্রুতি সপ্তকান্তর্গত বিভিন্ন স্বরের শাস্ত্রীয় নাম নিয়ে প্রদত্ত হইল—

— তিব্রা	— কুমুদভী	— মন্ডা	— ছন্দোবর্তী	— দয়াবর্তী	— রঞ্জনী	— রতিক	— রৌদ্রী	— ক্রৌঞ্চী	— বজ্রিকা	— প্রসারিণী	— জীতি	— মার্জনী	— ক্ষিতি	— রক্তা	— সন্ধ্যাপনী	— আলাপিনী	— মদন্তী	— হোহিণী	— রম্যা	— উগ্রা	— ক্ষোভিনী
সা				রা			গা		মা		পা		ধা		না	সা					

উপরোক্ত শ্রুতিবিভাগের অংশ সকল সমান নহে। গণনা দ্বারা ইহাদের ওজন স্থূলভাবে নির্দিষ্ট করা হইয়াছে। কথিত আছে—আর্ধ্য ঋষিগণ তাঁহাদের অতিসূক্ষ্ম শ্রবণশক্তির গুণে শ্রুতিস্বর সমূহের তরঙ্গগত সামান্য তারতম্য বুঝিতে পারিয়া বীণাদি যন্ত্র স্বজন করিয়া তৎ সাহায্যে শ্রুতিসংখ্যা নির্ধারণ করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। শ্রুতিস্বরের প্রয়োগ সম্বন্ধে স্থানান্তরে বর্ণনা করা যাইবে।

সেতার যন্ত্রে বিবিধ প্রকার গমক বা অলঙ্কারের প্রয়োগ—

স্পর্শ—সেতারের শেষ পর্দা ব্যতীত অল্প যে কোন পর্দায় বাম হস্তের তর্জনীর টিপ রাখিয়া দক্ষিণ হস্ত দ্বারা আঘাত করিলে যে স্বর নির্গত হইবে তাহার পরবর্তী স্বরটি বাজাইতে আর আঘাত না করিয়া ঐ শব্দের স্থায়িকাল মধ্যেই মধ্যমাসুলীর দৃঢ় চাপদ্বারা পরবর্তী স্বরটি প্রকাশ করিতে পারিলে তাহাকে “স্পর্শ” বলে।

যথা—

সা	নসা	গমা	গা
ডা	ডেরে	ডাআ	রা

এইস্থলে “গমা” স্বরের গান্ধার স্বরটি “ডা” বাণীর সাহায্যে এবং মধ্যম স্বরটি স্পর্শদ্বারা “আ” বাণীর সাহায্যে ডাআ

নিষ্কাশ হইবে।

স্পর্শসাধন প্রণালী

- (ক) সা রা, রা গা, গা মা, মা পা, পা ধা, ধা না, না সঁ।
ডা আ রা আ ডা আ রা আ ডা আ রা আ ডা আ
- সঁ রঁ, না সঁ, ধা না, পা ধা, মা পা, গা মা, রা গা, সা রা।।
ডা আ রা আ ডা আ রা আ ডা আ রা আ ডা আ রা ডা
- (খ) সরা রগা গমা মপা। পধা ধনা নসঁ সঁরা।
ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাডা ডাআ রাআ
- সঁরঁ নসঁ ধনা পধা। মপা গমা রগা সরা।।
ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ
- (গ) সরা সরা রগা, রগা রগা মগা, গমা গমা পমা
ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ
- মপা মপা ধপা, পধা পধা নধা, ধনা ধনা সঁনা
ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ
- নসঁ নসঁ নধা, ধনা ধনা ধপা, পধা পধা পমা,
ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ
- মপা মপা মগা, গমা গমা রগা, রগা রগা রসা।।
ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ ডাআ

কুস্তন—কুস্তন শব্দের অর্থ কুস্তন বা ছেদন। সেতারের তারটিকে বাম হস্তের তর্জনী ও মধ্যমাসুলী দ্বারা দুইটি পাশাপাশি পর্দায় চাপিয়া মধ্যমাসুলীর অগ্রভাগদ্বারা তারটিকে নিম্নদিকে কাটিয়া লইলে যে শব্দ নির্গত হয় তাহাকেই কুস্তন বলে। যে পর্দাটির উপর তর্জনীর টিপ থাকে সেই পর্দার স্বরই স্পষ্টরূপে শ্রুত হয়।

একটি বেহাগের গতে ব্যবহৃত কুস্তন এইরূপ, যথা—

০				১				+				৩			
সা	যমা	গা	পা	-১	নধা	-১	ননা	সা	-১	ধপা	মা	গা	রা	সা	না
					X					X					
ডা	ডেরে	ডা	রা	০	ডা	০	রডা	রা	০	ডা	রা	ডা	রা	ডা	রা

এইস্থলে “নখ” ও “ধপ” হ্রস্ব একমাত্রা সময়ের মধ্যে কৃষ্ণন দ্বারা নিম্পন্ন হইবে। কৃষ্ণনের সাক্ষাতিক চিহ্ন

স্বরলিপিতে x “ক্ষ” ব্যবহৃত হইবে। “নধ” স্বর প্রকাশ করিতে “নি”-এর উপর মধ্যমাজুলী ও ‘ধা’ এর উপর x

তর্কনীর টিপ থাকিবে। এইরূপ “ধপ” স্থর প্রকাশ করিতে “ধা”-এর উপর মধ্যম্যঙ্গুলী ও “পা”-এর উপর

তর্জনীর টিপ থাকিবে ।

কল্মসন সাধন প্রণালী

রসা গরা মগা পমা | ধপা নধা সনা রসা | রসা সনা নধা ধপা | পমা মগা গরা রসা ||

× × × × | × × × × | × × × × | × × × ×

ডা রা ডা রা | ডা রা ডা রা | ডা রা ডা রা | ডা রা ডা রা

প্রাচীন স্বর ও গীত এবং অধুনা প্রচলিত সুর ও সঙ্গীত

শ্রীহিমাংশুশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়

সঙ্গীত রত্নাকরে স্বর, একরূপ উক্ত হইয়াছে,—

শ্রত্যানন্তরভাবী যঃ স্নিক্খোহম্মুরণনাঅকঃ ।

অতো ব্রহ্মযতি শ্রোতৃচিত্তং স স্বর উচ্যতে ॥

(কলিকাতায় মুদ্রিত সঙ্গীত রত্নাকর ১২১২৬, এবং পুণায় মুদ্রিত সং. রং. ১৩৩২৬)। এই কলিকাতায় মুদ্রিত পুস্তকসহ এই শ্লোকের সিংহভূপাল টাকায় এইরূপ উক্ত হইয়াছে,—

ঞ্জতেরনস্তরং ভবতীতি ঞ্জতানস্তরভাবী। প্রথম তন্ত্ৰা-
 মাহতায়্যং যো ধ্বনিঃ রণনং শৃণ্বে উৎপদ্যতে সা ঞ্জতিঃ।
 বস্ত ততোহনস্তরং অল্পরণরূপঃ ঞ্জতে স স্বরঃ। কথং
 তন্ত্ৰ স্বরত্বং অত আহ—স্বতঃ অন্ত্রানপেক্ষয়া। যন্ত্যং
 শ্রোতৃচিত্তং বজ্রয়তি তন্ত্ৰ্যং স স্বর ইতি নিকৃতিঃ। (ঐ
 সঃ রঃ, কঃ পঃ ঐ টীকা)

ঐ শ্লোকোক্ত কয়েকটি শব্দের অর্থ প্রথমে বলিয়া পরে ঐ শ্লোক ও টীকার অর্থ বলিব। উপরোক্ত শ্রুতি অর্থে একটি স্তর হইতে তৎ অষ্টম স্তর পর্য্যন্ত অষ্টরের, ২২ বা ততোধিক প্রাচীন বিভাগ। ঐ শ্রুতি সম্বন্ধে স্বর্গীয় কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত গীতশ্রুতসার ১ম ভাগে বহু আলোচনা আছে এবং ঐ ১ম ভাগের তৃতীয় সংস্করণের মন্ত্রিখিত পরিশিষ্টে শাস্ত্রীয় বচনের ও মৎকর্তৃক কার্য্য্যকরী বৈজ্ঞানিক পরীক্ষায় লব্ধ ফলের প্রমাণসহ ঐ শ্রুতির বৈজ্ঞানিক মাপ বিষয়ক সিদ্ধান্তসহ বিস্তারিত আলোচনা হইয়াছে। এস্থলে ঐ সকল আলোচনার স্থান নাই। এখানে ঐ শ্রুতির কথা মোটামুটিভাবে বলিব। ঐ ২২ শ্রুতি বিভাগের প্রত্যেক শ্রুতিই এক একটি পৃথক স্তর

ছিল না, ঐ শ্রুতি বিভাগ দ্বারা ভগ্নাংশ ত্যাগে পূর্ণ সংখ্যা দ্বারা স্বাভাবিক সঙ্কয়ুক্ত সুরনিচয়ের অন্তরের মাপ সূচিত হইত এবং কোন কোন বিশিষ্ট সংখ্যক শ্রুতিতে শুদ্ধ বা বিকৃত স্বর বিশেষের স্থান নির্দিষ্ট হইত। পাশ্চাত্য পদার্থবিদ্যা শাস্ত্রে, সঙ্গীতের ধ্বনিবিজ্ঞানে, স্বাভাবিক শুদ্ধ, বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র অন্তর ও ঐ সকল অন্তরের নানাপ্রকার সমষ্টিযুক্ত অন্তর সমূহকেই স্বাভাবিক অন্তর গণ্য করা হইয়াছে। এতদ্ব্যতীত আরও কতকগুলি স্বাভাবিক অন্তর সঙ্গীতে ব্যবহৃত হইতে দেখিয়াছি, এবং পাশ্চাত্য ঐ বিজ্ঞান অনুসারেও সেগুলি স্বাভাবিক অন্তর হইতে পারে, তাহা বুঝিয়াছি। উপরোক্ত প্রাচীন ২২ শ্রুতি বিভাগ দ্বারা উপরোক্ত পাশ্চাত্য গণ্য স্বাভাবিক অন্তর ও তদতিরিক্ত কতকগুলি স্বাভাবিক অন্তর সূচিত হইয়াছে তাহাও বুঝিয়াছি। এ স্থলে মোটামুটিভাবে এঁই বলা যায় যে, ঐ ২২ শ্রুতি বিভাগের একটি স্বর হইতে অপর স্বর ২, ৩, ৪, ৯, ১৩ শ্রুতি অর্থে সাধারণতঃ যথাক্রমে পাশ্চাত্য স্বাভাবিক শুদ্ধ, ক্ষুদ্র, মধ্যম, বৃহৎ, বৃহৎ-চতুর্থ, ও বৃহৎ-পঞ্চম অন্তর। স্থল বিশেষে ইহার কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ তারতম্যও হইত।

আধুনিক হিন্দুস্থানী স হইতে রি ৪ শ্রুতি, অর্থাৎ ঐ সুরদ্বয় মধ্যে তিন শ্রুতি। এই বিষয় এবং আধুনিক হিন্দুস্থানী বিভিন্ন রাগ মধ্যে ঐ স রি সুরদ্বয় মধ্যে তিনের অধিক বিকৃত স্বর অর্থাৎ তিনের অধিক রি কোমল ব্যবহৃত হইতে দেখার কথা ও তাহাদের কতকের বৈজ্ঞানিক মাপ উপরোক্ত গীতসূত্রসার ১ম ভাগ পরিশিষ্টে প্রদর্শন করিয়াছি। ঐ সকল বিকৃত সুরের শ্রুতি স্থান, উপরোক্ত স রি অন্তর্গত তিনটি মাত্র শ্রুতিতে সঙ্কলন হয় না। ঐরূপে নির্ণয় করিলে বিশিষ্ট শুদ্ধন বা মাপের দ্বাবিশ্রুতির বহু অধিক, বহু ধ্বনি বা স্বর, এক অষ্টক মধ্যে আধুনিক হিন্দুস্থানী বিভিন্ন রাগের মধ্যে ব্যবহৃত হইতে দেখা যাইবে। ঐ সকল রাগজ, কৃতী গায়ক বাদক

উৎপাদিত, ঐ সকল বহু ধ্বনিই কিন্তু স্বাভাবিক সঙ্কয়ুক্ত ও ঐ সকল ধ্বনিকে শ্রুতির সঙ্কয়ুক্ত ধ্বনি নয়, তাহা বলা যায় না। প্রাচীন সংগীতেও সম্ভবতঃ, এক অষ্টক মধ্যে ঐরূপ বহু ধ্বনি বা স্বর নির্ণীত হওয়া ও তাহাদের স্থান ২২টি মাত্র শ্রুতিতে সঙ্কলন না হওয়ার জগুই নিম্নোক্ত শ্রুতি অনন্ত এই মতান্তর হইয়াছিল। সংগীত-রত্নাকর ১ম অধ্যায় কলিকাতায় মুদ্রিত পুস্তকের ১২৮ শ্লোকের টীকায় টীকাকার সিংহভূপাল কড়ক উক্তঃ, কোমল বচনে এই উক্তি আছে,—“দ্বাবিশ্রুতিং কোচুদাহর্যন্তি শ্রুতিং শ্রুতিজ্ঞানবিচারদক্ষাঃ। ষট্ যষ্টিভেদাঃ খলু কেচিদা সামানন্ত্যমেব প্রতিপাদয়ন্তি॥” অর্থাৎ, “শ্রুতিজ্ঞানবিচারদক্ষগণ কেহ কেহ ২২ শ্রুতি নির্দর্শন করেন (বা দৃষ্টান্ত করেন), কেহ কেহ ইহাদের (অর্থাৎ শ্রুতিসমূহের) বিভিন্ন ৬৬টিই (কেহ কেহ ইহাদের) পরিসংখ্যার আনন্ত্য, অর্থাৎ অসংখ্য, প্রতিপাদন করান। আধুনিক বা প্রাচীন সংগীতের উপরোক্ত বহু ধ্বনি বা স্বর উপরোক্ত “শ্রুতিস্বরভাবী” তাহা ঐ বচন হইতে বুঝা যায়।

উপরোক্ত শ্লোকের অনন্তর অর্থে অব্যবহিত, অবিচ্ছেদ, সঙ্গীতপশ্চাৎ, অব্যবধান প্রভৃতি। ঐ অব্যবহিত আপাততঃ দৃষ্টিতে অবিচ্ছেদ হইলেও, তাহাতে সামান্য সামান্য ব্যবধান বর্তমান বুঝিতে হইবে। যথা—পর পর সাজান কতকগুলি কাগজ, এক আঘাতে একটি শলাকা দ্বারা বিদ্ধ করিলে, সবগুলি এক সঙ্গে বিদ্ধ মনে হইলেও, ঐ প্রত্যেক কাগজ কিঞ্চিৎ পর পরই বিদ্ধ হয়—ঐরূপ ব্যবধান বুঝিতে হইবে। উপরোক্ত শ্লোক, প্রাচীন সঙ্গীতের একটি পারিভাষিক শব্দ। সঙ্গীত-রত্নাকর ৩৭৩ শ্লোকে ঐ শ্লোক অর্থে, দূরে সংজ্ঞা অরুণ বা অকর্ণ ধ্বনি উক্ত হইয়াছে। সঙ্গীত অবিকাংশ ক্ষেত্রেই যাহা খুব সঙ্গীতটে কাণ পাতিয়া মন দিয়া শুনিলে শুনা যায়, এরূপ রুক্ষ ধ্বনি

অগ্ন্যাগ্ন ধ্বনির সঙ্গে সঙ্গে উৎপন্ন হয়, যথা—ছড়ের সহিত তারের সংঘর্ষে, তারের উপর মেজ্রাব আঘাতে, সেতারের ডাণ্ডীতে অঙ্গুলি সঞ্চালন ও পর্দার উপর তারে অঙ্গুলি আঘাত কালে। ঐরূপ ধ্বনি সাধারণতঃ দূরশ্রাব্য হয় না। ঐরূপ বা অল্পরূপ রুক্ষ বা কর্কশ ধ্বনি দূরশ্রাব্য হইলে, তাহা উপরোক্ত স্নিগ্ধ নহে। ঐ স্নিগ্ধ অর্থে, দূরে শ্রাব্য (এরূপ প্রবল অথচ রুক্ষ ধ্বনি বিহীন) অরুক্ষ বা অকর্কশ বা কোমল, মধুর ধ্বনি। উপরোক্ত “অমুরণনাত্মকঃ” অর্থে উপরোক্ত পুণ্য মুদ্রিত পুস্তকহু ঐ শ্লোকের কল্লিনাথ টীকায় “অমুরণনরূপঃ” উক্ত হইয়াছে। উহার প্রকৃত পাঠ “অমুরণনরূপঃ” অর্থাৎ প্রতিধ্বনিরূপ, বুঝিতে হইবে। শব্দসার অভিধানে অমুরণন শব্দ ক্লাবলিঙ্গ (অমুরণ-ভাবে অনট) ও তাহার অর্থ অমুরণত্বর, প্রতিশব্দ, উক্ত হইয়াছে। ঐ প্রতিশব্দ অর্থে প্রতিধ্বনি। পুণ্য মুদ্রিত সঙ্ঘাত রত্নাকরের উপরোক্ত শ্লোকের পূর্ববর্তী ১৩৩২৪ শ্লোকের কল্লিনাথ টীকায়,— “দণ্ডাহতজয়ঘণ্টামুরণন শব্দবৎ” এই উক্তি আছে। উহার অর্থ দণ্ড দ্বারা আঘাতিত জয়ঘণ্টার (অর্থাৎ এক হস্ত ব্যাস ও অর্দ্ধাঙ্গুল স্থূল কাংশ্র নিম্নিত, পেটা খড়ির, সঙ্গীত রত্নাকর ৬১১১২২ দ্রষ্টব্য) অমুরণন শব্দের ত্রায়। এতদ্বারা উপরে উদ্ধৃত শ্লোকের অমুরণন অর্থে, মূল ধ্বনি সহ উৎখিত গুন্ গুন্ শব্দ, বা অগ্ন্যাগ্ন ঐরূপ সহানুভূতিক ধ্বনি বা পাশ্চাত্যে যাহাকে রেজোন্যান্স বলে তাহাই, এরূপ বুঝা যায়।

বাস্তবক্ষে বাদনোপযোগী একটি তার বাস্তবক্ষে না চড়াইয়া, তাহা শূণ্ণে রাখিয়া, তাহার দুই দিক আটকাইয়া, তাহা একটি সুরের উপযোগী, যথাযোগ্য টানে রাখিয়া বা ঐরূপ টানে বাঁধিয়া বাজাইলে, তাহা হইতে মুহূর্ত্তে ঐ মূল সুর ও তৎসহ সামান্য অগ্ন্যাগ্ন গুন্ গুন্ ধ্বনি নির্গত হইবে। ঐ তার, ঐ সুরের উপযোগী ঐ টানেই ও

তদুপযোগী ভাল ভাবে সুর দেওয়া, সপ্ত বা তদধিক তার-যুক্ত একটি ভাল সেতারে চড়াইয়া বাজাইলে, ঐ মূল সুর প্রবলরূপে ও তৎসহ সহানুভূতিক কম্পনে উৎখিত অগ্ন্যাগ্ন বহু সহানুভূতিক ও অনুরঞ্জক গুন্ গুন্ ধ্বনি, স্পষ্টরূপে শুনা যাইবে। ঐ প্রবলরূপে উৎখিত ও তৎসহ উৎখিত গুন্ গুন্ ধ্বনি সমূহকেই রেজোন্যান্স বলে এবং ঐ সকল সহানুভূতিক গুন্ গুন্ ধ্বনিসমূহই অনুরণন। কাঠের তরুপোষের উপর বা ঐরূপ দ্রব্যবিশেষের উপর গান বাজনাৎ এবং গৃহ বিশেষে বা স্থান বিশেষে গান বাজনাৎ এবং যক্ষবিশেষে ঐ রেজোন্যান্স ও অনুরণনের তারতম্য হয়।

এক্ষণে উপরোক্ত শ্লোক ও তৎটীকার অর্থ বলিব। ঐ শ্লোকেব অর্থ—শ্রুতির (অর্থাৎ উপরোক্ত স্বাভাবিক অন্তরের সম্বন্ধযুক্ত, বিশিষ্ট ওজনের ধ্বনিবিশেষের) অনন্তর (অর্থাৎ উপরোক্ত অব্যবহিত বা অব্যবধানে) হওয়া, স্নিগ্ধ (অর্থাৎ উপরোক্ত দূরে শ্রাব্য এরূপ প্রবল, অরুক্ষ বা অকর্কশ অর্থাৎ কোমল, মধুর), অমুরণন স্বরূপ (অর্থাৎ উপরোক্ত গুন্ গুন্ বা অগ্ন্যাগ্ন সহানুভূতিক বা রেজোন্যান্স স্বভাবযুক্ত যে ধ্বনি, স্বতঃ (অর্থাৎ অগ্ন্য ধ্বনির বিনা অপেক্ষায়) শ্রোতার চিত্ত রঞ্জন করে, তাহাই সুর বলিয়া কথিত হয়। উপরোক্ত টীকার অর্থ—“প্রথম আঘাতিত তন্ত্রীতে, অর্থাৎ তারে আঘাত দেওয়ার প্রথমেই, অথবা আঘাতিত তারে আছেই বা মুখ্যরূপে, যে ধ্বনি (অর্থাৎ) রণন (অর্থাৎ শব্দ হওন, এস্থলে ঐ তারের কম্পনোৎখিত শব্দ) শূন্যে অর্থাৎ আকাশে উঠে, তাহা (অর্থাৎ) ঐ আঘাতিত তারের মূল সুরের ধ্বনিসমূহ যে ধ্বনি সর্ব প্রথমে শুনা যায় তাহা) জন্তি। আর তাহার অনন্তর (অর্থাৎ উপরোক্ত অব্যবহিত পরেই বা সন্নিহিত) যাহা অমুরণনরূপ (অর্থাৎ উপরোক্ত সহানুভূতিক শব্দ বা রেজোন্যান্স স্বরূপ) শুনা যায়, তাহাই

স্বর। তাহার স্বরত্ব কি প্রকার? তাই বলা হইয়াছে—স্বতঃ
অর্থাৎ অল্প ধ্বনির বিনা অপেক্ষায় যেহেতু শ্রোতৃচিত্ত রঞ্জন
করে সেহেতু উহা স্বর। এইরূপে নির্ণয় বা মৌমাংসা।”
এ স্বর, কণ্ঠ বা যন্ত্র উভয় হইতেই হইতে পারে, তাহা
সহজেই বুঝা যাইবে। এই স্বর ও এতদ্দেশে প্রচলিত স্বর
সংজ্ঞা সঠিক এক নহে। এই স্বর অর্থে সঙ্গীতে ব্যবহৃত
কোন বিশিষ্ট ওজনের ধ্বনি। এই স্বর অর্থে উপরোক্ত
রেজোজ্ঞানস্বর, দূর হইতে সূত্রাব্য, এইরূপ প্রবল অরুক্ষ,
অর্থাৎ কোমল, মধুর ও স্বতঃ রঞ্জক ধ্বনির স্বর। এক্ষণে
উপরোক্ত গীত শব্দের অর্থ বলিব।

সংগীত রত্নাকরে ৪১১ শ্লোকে উক্ত হইয়াছে—

রঞ্জকঃ স্বরসংদর্ভো গীতমিত্যভিধীয়তে।

অর্থাৎ যে স্বরশুদ্ধ বা স্বরের পুঞ্জ রঞ্জনকারী, তাহার
গীত এই নাম করা হয়। প্রত্যেক স্বর যখন স্বতঃ রঞ্জক
উক্ত হইয়াছে, তখন স্বরপুঞ্জ কি করিয়া অরঞ্জক হইতে
পারে? এই শ্লোকের টীকায় কল্লিনাথ এই প্রশ্ন উত্থাপন
করিয়া, তদুত্তরে বলিয়াছেন—প্রত্যেক স্বর, রঞ্জক, স্বর
সংজ্ঞা হইতেই, হইলেও, স্বরশুদ্ধ-বিশেষ অরঞ্জক হইতে
পারে, তাহা গীত নহে। যে স্বরসমূহ পুঞ্জীভূত হইয়া
রঞ্জক হয়, তাহাই গীত। এই স্বরশুদ্ধ, কণ্ঠ ও যন্ত্র উভয়
উৎপাদিত হইতে পারে। এই স্বরশুদ্ধ অর্থে পাশ্চাত্যে
যাহাকে হার্মোনিজড্ বলে ও ঐরূপ যুগপৎ উৎপন্ন স্বরের
শুদ্ধ নহে। উহার অর্থ, স্বরপরম্পরায় উৎপাদিত স্বরনিচয়ের
শুদ্ধ বা পুঞ্জ। সুতরাং এই গীত অর্থে, কণ্ঠ বা যন্ত্র
উৎপাদিত, রঞ্জক ঐরূপ স্বরশুদ্ধ, অর্থাৎ পাশ্চাত্যে যাহা
মেলডি এবং এতদ্দেশে যাহা কণ্ঠ বা যন্ত্র সংগীত বলিয়া
উক্ত হয়, সেই ধরণের সংগীত। অধুনা প্রচলিত সকল
মেলডী এবং সকল কণ্ঠ বা যন্ত্র সংগীত কিন্তু, এই
প্রাচীন গীত পর্যায়ভুক্ত নহে। এক্ষণে প্রথমে পিয়ানো
ও হার্মোনিয়মের স্বরের কথা বলিয়া, পরে উহা দেখাইব।

পিয়ানোর স্বর সমূহ ক্রমিক, তাহা স্বাভাবিক স্বর
নহে। এ বিষয় পূর্বোক্ত গীতসূত্রসার ১ম ভাগে,
তৎ গ্রন্থকার দেখাইয়াছেন এবং আমিও এই ১ম ভাগের
তৃতীয় সংস্করণের মল্লিখিত পরিশিষ্টে, তদ্বিষয়ক বৈজ্ঞানিক
মাপ সহ বিস্তারিত আলোচনা করিয়াছি। এস্থলে
তাহার স্থান হইবে না। এখানে একটি দৃষ্টান্ত দ্বারা,
স্থূলভাবে তাহা দেখাইব। ওস্তাদমহলে একথা প্রচলিত
আছে যে, হিন্দুস্তানী শুদ্ধ স্বর সপ্তকের স হইতে রি
৪ ঞ্জতি, রি হইতে গ ৩ ঞ্জতি, গ হইতে ম ২ ঞ্জতি এবং
এ ঐ ও অগ্রাণ্ড ঞ্জতি অন্তর এইরূপ—

স ৪ রি ৩ গ ২ ম ৪ প ৪ ধ ৩ নি ২ উচ্চ স’

এ ঐ শুদ্ধ স্বরে যদি পিয়ানো বা হার্মোনিয়ম
আদির পর্দাসমূহে স্বর স্থাপন হয়, তাহা হইলে উপরোক্ত
রি-স্বরের পর্দাকে স, বা খরজের স্বর করিলে, উপরোক্ত
গ-স্বরের পর্দায় ঐ খরজের দ্বিতীয় বা উহার রি
বাদন হইবে না; কারণ, উপরোক্ত রি-স্বরের পর্দা
হইতে গ-স্বরের পর্দা ৩ ঞ্জতি মাত্র অন্তর, কিন্তু
ঐ খরজ হইতে তৎ দ্বিতীয় বা ঐ শেষোক্ত স হইতে
ঐ রি ৪ ঞ্জতি অন্তর। এ কারণ যে কোন পর্দাকে
খরজ ও তদনুযায়ী অগ্রাণ্ড পর্দায় অপরাপর স্বর
বাদনের সুবিধার্থে, পিয়ানো, অর্গান, হার্মোনিয়ম
প্রভৃতি পর্দায়ুক্ত যন্ত্রের এক অষ্টকের অন্তর্গত স্বরের
অন্তরগুলিকে গড়পড়তা বিভাগ করিয়া লইয়া, স-রি,
রি-গ, ম-প, প-ধ, ধ-নি এই পাঁচটি অন্তর সমান সমান
করিয়া, ঐ ঐ প্রত্যেকটিকে পূর্ণান্তর বলিয়া এবং তাহারই
সঠিক অর্দ্ধ করিয়া তাহাকে অর্দ্ধান্তর বলিয়া গ-ম,
নি-উচ্চ স’ এই দুইটিতে ঐ অর্দ্ধান্তর স্থাপিত হইয়াছে।
এতদ্ব্যতীত ঐ ঐ পাঁচটি পূর্ণান্তরের অর্দ্ধেক অর্থাৎ
অর্দ্ধান্তরে এক একটি কাল পর্দা দিয়া, ৭টি সাদা ও ৫টি
কাল পর্দায়, পর পর সমান সমান মোট ১২টি অর্দ্ধান্তর

স্থাপিত হইয়াছে। ইহাতে যে কোন সাদা বা কাল পর্দার সুরকে খরজ বা স-সুর করিয়া, পর পর পূর্ণ বা অর্দ্ধ অন্তরে সুর সপ্তক বা কড়ি বা কোমল সুর বাদনের সুবিধা করা হইয়াছে। পিয়ানো, অর্গান, পাশ্চাত্য হার্মোনিয়ম প্রভৃতি পর্দাযুক্ত যন্ত্রে ঐরূপ কৃত্রিম সুরই দেওয়া হয়। এতদ্দেশে ব্যবহৃত বা প্রস্তুত হার্মোনিয়মের সুরের আদর্শ উহাই, কিন্তু সকল স্থলে কার্য্যতঃ তাহা চইয়া উঠে না। ঐ যন্ত্রে সুর দেওয়া কালে, এতদ্দেশের

বিভিন্ন সুরদাতা, নিজ নিজ কৃতি ও বিদ্যা অহুসারে ঐ যন্ত্রে বিভিন্ন প্রকারের কৃত্রিম সুর দিয়া থাকেন। জলবায়ুর আর্দ্রতা ও শীতোষ্ণতার আবহাওয়ার পরিবর্তনে অল্পদিন মধ্যেই প্রত্যেক যন্ত্রস্থ নিজস্ব ঐ ঐ কৃত্রিম সুরও পরিবর্তন হইয়া যায়। এ কারণ ঐ সকল বিভিন্ন হার্মোনিয়মের এবং বিভিন্নকালে একই হার্মোনিয়মের বিভিন্ন প্রকারের কৃত্রিম সুর হয়।

[আগামা সংখ্যায় সমাপ্য]

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

সেনী-সঙ্গীতে উদ্ভাবনী শক্তি

নব নবোন্মেষশালিনী শক্তিকেই প্রতিভা বলে। এই প্রতিভা ধর্ম, কর্ম, শিল্প, সাহিত্য, সঙ্গীত সর্বত্রই ব্যক্তিত্বের সূচক। গতায়ুগতিকভাবে একই বস্তুর অন্তর্হীন পুনরাবৃত্তিকে কোনও বড় সৃষ্টির অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। তাই কবিসম্রাট রবীন্দ্রনাথ ও অগ্নি আধুনিক মনীষীগণ প্রায়ই প্রশ্ন করেন যে, উচ্চ সঙ্গীতের বর্তমানযুগে প্রচলনে প্রতিভার ক্ষুধা কি ক'রে সম্ভব? তাঁরা তাই উচ্চ সঙ্গীতের সমস্ত কাঠামো নষ্ট ক'রে নূতন মূর্তিতে হিন্দু সঙ্গীতের রূপ দিতে চান। এরূপ অভিনব রূপান্তরের প্রয়োজন দেশী সঙ্গীতে যে নেই, তা আমরা বলি না—কাব্য ও নাট্যে রাগ-সঙ্গীতের ধারা অতিক্রম করিতে দিতে আমরা নারাজ নই—কিন্তু উচ্চ সঙ্গীতের ক্ষেত্রে বা রাগ-সঙ্গীতের ক্ষেত্রে পুনরাবৃত্তিদোষ যা আরোপিত হচ্ছে—সেটা আমরা স্বীকার করছি না। দেশী সঙ্গীতকে প্রশ্রয় শুধু নয়,

উৎসাহও দিতে পারি কিন্তু মার্গ সঙ্গীতের প্রতিষ্ঠাকে ভাঙতে দিতে আমরা প্রস্তুত নই। আধুনিকতার বিরোধী আমরা নই কিন্তু সনাতন সত্যকে নব আবেষ্টনের মধ্যেও পূর্ণ ভাবে জাগ্রত ক'রে ধরতে হবে। সেই সত্য সম্বন্ধে ভ্রমাত্মক সংস্কার সব তাই পরিহার করিতে আমরা বদ্ধ-পরিকর।

সেনী-সঙ্গীতের ধারা সম্বন্ধে তাই স্পষ্ট ক'রে বলতে হয়। সেনী সঙ্গীত মানে হচ্ছে যে, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সহিত আমরা পরিচিত তার উন্নততর ধারা নিয়ে। এ ধারার প্রথম প্রবর্তন মিঁয়া তানসেন থেকে হয়েছিল—তিনিই এ ধারার আদি উৎস। কিন্তু তিনি এ ধারার গতি রোধ করেন নি। তিনি তদানীন্তন প্রচলিত রাগরাগিণীতে আলাপ ও রূপদ যেমন গেয়েছেন, তেমনি নিজেও অনেক রাগ সৃষ্টি ক'রে গেছেন। তিনি স্থপ্রাচীন মার্গ সংস্কৃত সঙ্গীতকে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে রূপান্তরিত ক'রে গেছেন।

তাই হিন্দুস্থানী উচ্চ সঙ্গীতকেই সেনী-সঙ্গীত আমরা বলে থাকি। কিন্তু তানসেন কতকগুলি বৃহৎ ও পরিবর্তনোপযোগী ধারার সৃষ্টি করে গেছেন মাত্র—কোনও ধরাবাঁধা রাস্তা ছ'কে দেন নি। তাঁর ধারার মধ্যে অসংখ্য প্রকারের ঢংএ, অসংখ্য গুস্তাদ্ আলাপ, ধ্রুপদ, খেয়াল গেয়ে গেছেন; এমন কি কীর্তনেও নানা স্থানে তাঁর ধারার পরিচয় পাওয়া যায়। সেই বৃহৎ গতিধারা ধরে অনন্ত বৈচিত্র্য ও প্রতিভার সৃষ্টি যথেষ্ট সম্ভবপর।

সম্প্রতি দিলীপকুমার কোনও সংবাদ পত্রে প্রকাশিত চিঠিতে লিখেছেন যে, তানসেনের ঢংকে ফিরিয়ে আনবার জন্য অনেকে হাহাকার করেন। এখানে তাঁর কল্পনা সত্যাপ্রণী নয়। তানসেনের “ঢং” নয়, তানসেনের “ধারার” পুনরুৎপাদনের জন্য অনেকে “হাহাকার” নয় “দুঃপণ” গ্রহণ করেছেন। সে পণ সফলও হচ্ছে। তানসেনের গানের ব্যক্তিগত ধরণ বা ঢং আমরা খুঁজছি না—আমরা আবিষ্কার করেছি, তাঁর রাগধারা, রাগরীতি, রাগবাণী। সেনীবাংশীয় বিরাট শ্রুতি রবাবী সাদেক আলি খাঁ বারাণসীতে বলেছিলেন যে, চল্লিশ বৎসর ধরে ইমন-

কলাণ, কলাণ ও কানাড়া বাজিয়েও এই সকল রাগের তিনি পার পান নি—অর্থাৎ তাঁর বাজনায়ে এই কয়েক রাগের মধ্যেও কোন পুনরুৎপাদন ঘটেছে বা পুনরাবৃত্তি থাকত না—তিনি পেতেন এই সব রাগের মধ্যে অসংখ্য নতুন নতুন অভিব্যক্তি। রাগ মানে বাঁধা নয় বা বাঁধা ছন্দ নয়—রাগের মধ্যে আছে অসীমের আত্মন। আর রাগ সঙ্গীতের সৃষ্টিরও শেষ নাই। কত ছন্দ, কত বাণী, কত ঢং এতে প্রকাশ করা যেতে পারে তা বলা যায় না—এক এক রাগে সাধকের জীবন কেটে গেলেও নতুনত্ব ফুরায় না। তা ছাড়া রাগ সঙ্গীতের মধ্যে নানা রাগের মিশ্রণে অথবা স্বরের বিভিন্ন মূর্ছনা, ঠাট ও বাদী সংবাদী ও জাতির সমবায়ে কত হাজার হাজার রাগ সৃষ্টি হ'তে পারে তাও বলা যায় না। তানসেন এই সৃষ্টির সম্ভাবনাকে খুলে দিয়েছিলেন। এই সৃষ্টিকে অচলায়তন বলতে পারি না। “সেনীরীতি” তাই বাঁধা কোনও ঢংকে বলে না। হিন্দুস্থানী রাগের সহায়ে উচ্চতর সঙ্গীতের অসীম সৃষ্টিই “সেনী রীতির” যথার্থ উদ্দেশ্য।

পুস্তক পরিচয়

বেঙাচি—(বাদ্য কবিতা) শ্রীমধুসূদন চট্টোপাধ্যায় প্রণীত। ১১ নং চিত্তরঞ্জন এভিনিউ, কলিকাতা সাহানা কার্যালয় হইতে শ্রীযুক্ত কৃষ্ণধন সিংহ কর্তৃক প্রকাশিত। মূল্য ছয় আনা।

আধুনিক কবি হিসাবে মধুসূদন চট্টোপাধ্যায়ের সুনাম আছে। তিনি পূর্ববর্তী বই ‘রুবাইয়াৎ-ই-হাফিজ’ লিখিয়া যে যশঃ অর্জন করিয়াছিলেন বেঙাচি লিখিয়া তাহা ক্ষুণ্ণ হয় নাই বরং যথেষ্ট বাড়িয়াছে। বেঙাচি একখানা বাদ্য কবিতার সংকলন। লেখকের আঠারো হইতে কুড়ি বৎসর বয়সের রচনা। এত তরুণ বয়সে এরূপ সুন্দর বাদ্য কবিতা লেখায় তিনি যে কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন তাহা সত্যই বিস্ময়ের বস্তু। শুধু তাই নয়, গতানুগতিকভাবে

বাংলা সাহিত্যে বাদ্য কবিতা লিখিবার যে ধারা চলিয়া আসিতেছে, তাহা হইতে যে লেখক সহজেই মুক্ত হইয়া এক নতুন প্রণালীতে কবিতাগুলি লিখিয়াছেন তাহাতেও তাহার মুগ্ধমানার তারিফ করা যায়। কবিতাগুলি বর্তমান সাহিত্য-সমাজ এবং রাষ্ট্রকে লক্ষ্য করিয়াই যেন তাঁর চাবুকের মত বিজ্রোহ ঘোষণা করিয়াছে। শুধু তাই নয়, হাসিও মধ্য দিয়া যে মানুষকে এমন করিয়া ভাবাইতে পারা যায় এবং ঠাট্টার ছলে যে এমন প্রকৃত সত্যকে প্রকাশ করা চলে—এর আট একমাত্র লেখকের জানা আছে বলিয়া মনে হয়। বইখানির প্রয়োজন অনুসারে আমরা ইহার বহুল প্রচার কামনা করি।

—শ্রীমদর্শন সাহা, এম. এ.

স্বরলিপি

ধুরিষা-মল্লার-চৌতাল

বন্দন করত সুর অসুর
গন্ধর্ব্ব কিন্নর নর আউর
সব ডর কর ষোড় কর
কহত মাতা ত্রাহি ত্রাহি।

রণ সাজ দশভুজ ধর
খড়গ ত্রিশূল শূল মার
তুঁহি জগমাতা কাকো সংহার
তেরো সবহি ॥

হোত পার ভবসাগর
তেরো নামসে যম ডর
তেরো নয়ন পলক পর
উলট পালট বনে জগমাহি।

অধম দীন মিনতি কর
ভব ঘোরসে কর পার
তব তেরো দুঃখ হর
দুর্গা নাম হি ॥

(বাদী—ধৈবত, সঙ্গীত—স্বযত, দুই নিখাদ।)

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতাত্যর্ঘ্য শ্রীযুক্ত অমরনাথ ভট্টাচার্য্য, সঙ্গীতরত্ন
মহোদয়ের ছাত্র—শ্রীগোবর্দ্ধন চন্দ্র

০ ধা	পা	২ মা	রা	৩ পমা	পা II	৪ ধা	ধা	০ ধা	সাঁ	১ গা	ধা
বন্	দ	ন	ক	র ০	ত	স্ব	০	র	অ	স্ব	র
০ ধা	পা	২ মরা	মা	৩ পা	পা I	৪ না	-না	০ সাঁ	সাঁ	১ গা	ধা
গন্	ধ	ক ০	কিন্	ন	র	ন	০	র	আ	উ	র
০ গা	ধা	২ -ধা	মা	৩ -গা	মা I	৪ রা	রপা	০ মা	রা	১ না	সা
স	ব	০	ড	০	র	ক	র ০	যো	ড	ক ০	র
০ রা	রা	২ পা	মা	৩ -গা	রা I	৪ গা	ধা	০ -ধা	-ধা	১ সাঁ	গা
ক	হ	ত	মা	০	তা	জা	হি	০	০	জা	হি

অন্তরা

II	+	০	১	০	২	৩
মা	-পা	পা না	-না না	সী সী	সী সী	সী সী I
র	০	৭ সা	০ জ	দ শ	ভু জ	ধ র
+	০	১	০	২	৩	
না	-সী	রী সী	গা গা	ধা -গা	পা না	-না সী I
খ	ড্	গ ত্রি	শূ ল	শূ ০	ল শ	০ র
+	০	১	০	২	৩	
সী	সী	রী রী	সী সী	না -সী	রী সী	গা ধা I
তু	হি	জ গ	মা তা	কা ০	কো সং	হা র
+	০	১	০	২	৩	
রী	-রী	রী সী	না সী			
তে	০	রো স	হি			

সংগারী

II	+	০	১	০	২	৩
সা	-মা	রা ধা	-ধা ধা	সী গা	-ধা সী	গা ধা I
হো	০	ভ পা	০ র	ভ ব	০ সা	গ র
+	০	১	০	২	৩	
পধা পধপা	-মা ধা	পা মা	গা মা	-রা সনা	-রা সা I	
তে০ রো০০	০ না	ম সে	ষ ম	০ ড০	০ র	
+	০	১	০	২	৩	
রা	-মা	পা ধা	ধা ধা	ধা গা	ধা সী	-গা ধা I
তে	০	রো ন	য় ন	প ল	ক প	০ র
+	০	১	০	২	৩	
ধা	পা	মা সী	সী সী	না সী	ধা পা	মরা ধা i
উ	ল	ট পা	ল ট	ব নে	জ গ	মা০ হি

আভোগ

II ⁺ মা পা | ^০ পা না | ^১ -না না | ^০ পা না | ^২ না সী | ^৩ -সী সী
অ খ | ম দা | ০ ন | মি ন | তি ক | ০ র

⁺ না সী | ^০ -সী রসী | ^১ গা -পা | ^০ না না | ^২ -না সী | ^৩ -সী সী ।
ভ ব | ০ ধোর | সে ০ | ক র | ০ পা | ০ র

⁺ সী রী | ^০ -সী রী | ^১ -রী সী | ^০ না সী | ^২ -রী সী | ^৩ -গা ধা ।
ত ব | ০ তেঁ | ০ রো | হুঃ খ | ০ হ | ০ র

⁺ রী রী | ^০ রী সী | ^১ না সী |
ছ উরু | গা না | ম হি |

গান

শ্রীদেবেশ্বনাথ মুখোপাধ্যায়

বন্ধু আমার এলে কী! সজ্জা লগনে?
আলোকে আঁধারে কোলাহুলি যবে গগনে?
মোর নিব্বজন বন বাহি'
মিলনের গান গাহি'
মুগ্ধ নয়নে চাহি
ভাকিলে মধুর বচনে।

বন্ধু আমার এলে যদি মোর সকাশে,
ভুবন ভুলানো অপরূপ রূপ প্রকাশে।
তবে এসো আরো সরিয়া
হেরি তোমা অঁখি ভরিয়া
মিলনের স্থধা ঝরিয়া
ভরে দিক মোর জীবনে।



সেতার শিক্ষা

সেতারের গৎ

দেশ—চিমা-ত্রিভাল

ওড়ব-সম্পূর্ণ জাতি। খাষাজ-ঠাট। বাদী—রা। সংবাদী—পা। দুই—না
আরোহণে—গা ও ধা বিবাদী। সময়—রাত্রি দ্বিতীয় প্রহর।

রচনা ও স্বরলিপি—শ্রীদুর্গাপ্রসাদ রায়

আস্থায়ী

সন্‌^১ | সাঁ ররা মা পা II নাঁ নাঁ⁺ সাঁ নসাঁ^৩ | রাঁ গণা ধা পা | মাঁ গা রা গমাঁ^০ |
ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা ডা রা ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা ডা রা ডা রা |

গাঁ^১ মসা ন্‌ সাঁ⁺ | প্‌ ন্‌ সাঁ ন্‌সা^৩ | রাঁ মমা পা ধা | মাঁ গা রা^০
ডা ডিরি ডা রা | ডা ডা রা ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা ডা রা

অন্তরা

পপা^১ | মাঁ পপা না না II সাঁ সাঁ সাঁ নসাঁ⁺ | রাঁ মমাঁ গাঁ সাঁ | রাঁ গণা ধা পা |
ডিরি | ডা ডিরি ডা রা | ডা রা ডা ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা ডিরি ডা রা |

মাঁ^১ গা রা গা I ধা⁺ গণা ধা পা^৩ | ধাঁ মমা গা রা | গাঁ সাঁ সাঁ^০
ডা রা ডা রা ডা ডিরি ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা রা ডা

তান তোড়া *

আস্থায়ীর মাত্রাভূযায়ী ঘর	—	সন্	স ^১	ররা	মা	পা	না ⁺
১। এক মাত্রার তান	—	—	—	—	—	সরমপা	না
২। দেড় মাত্রার তান	—	—	—	—	(ম০)মগা	সরমপা	না
৩। দুই মাত্রার তান	—	—	—	—	ন্সরমা	সরমপা	না
৪। আড়াই মাত্রার তান	—	—	—	(ররা) গস	ন্সরমা	সরমপা	না
৫। তিন মাত্রার তান	—	—	—	গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না
৬। সাড়ে তিন মাত্রার তান	—	—	—	স০ররা গরগস০	ন্সরমা	সরমপা	না
৭। চারি মাত্রার তান	—	—	—	পমগমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না
৮। সাড়ে চারি মাত্রার তান	—	—	সন্সরা	পমগমা গরগসঃ	ন্সরমা	সরমপা	না
৯। পাঁচ মাত্রার তান	—	—	সরগধা	পমগমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না
১০। সাড়ে পাঁচ মাত্রার তান	—	রগঃ	সরগধা	পমগমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না
১১। ছয় মাত্রার তান	—	রগসন্	সরগধা	পমগমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না
১২। সাড়ে ছয় মাত্রার তান =	পমঃ	গরগসা	সরগধা	পগধমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না ⁺
১৩। সাত মাত্রার তান =	পমগরা	গসন্সা	সরগধা	পগধমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা	না ⁺
১৪। সাড়ে সাত মাত্রার তান =	গধঃ	পমগরা	গসন্সা	সরগধা	পগধমা গরগসা	ন্সরমা	সরমপা ⁺
১৫। আট মাত্রা (অর্থাৎ ফাঁক হইতে) =	সরমপা	নর্সর্সা	গধপমা	গরসা			
				পগধমা	গরগসা	ন্সরমা	সরমপা ⁺

[আগামী সংখ্যায় সমাপ্য]

* প্রথম শিক্ষার্থীদের বিভিন্ন মাত্রার তান শিখিবার সুবিধার নিমিত্ত প্রথম কয়েকটি তান আস্থায়ীর প্রথম স্তম্ভ পর্যন্ত বাজাইয়া কোন তালের কত মাত্রা হইতে তান ধরিতে হয় তাহা দেখান হইল।



ভবানীপুর বালিকা বিদ্যালয়ে শারদোৎসব

গত ১৫ই অক্টোবর সন্ধ্যা ছয় ঘটিকায় ভবানীপুর বালিকা বিদ্যালয়ের ছাত্রীগণ কর্তৃক উক্ত বিদ্যালয়ের শারদোৎসবের অধিবেশন হইয়াছিল। এতদুপলক্ষে ছাত্রীগণ কর্তৃক 'মেঘনাদ বধ' নাটক অভিনীত হয়। তৎসহ অগ্নাগ্ন ছাত্রীগণ মণিপুরী, কথক প্রভৃতি নৃত্যাদি দ্বারা অহুষ্ঠানটি সর্বাঙ্গসুন্দর করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। নাট্যকাভিনয়ে সীতার ভূমিকায় কুমারী সুনীলা দাশগুপ্তা, রাবণের ভূমিকায় কুমারী বীণা বন্দ্যোপাধ্যায় ও বিদুষকের ভূমিকায় কণিকা দাশগুপ্তার অভিনয় বিশেষ হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। অহুষ্ঠানের সাফল্য প্রদর্শনে ইহার পরিচালক শ্রীযুক্ত অবনীকান্ত সেন, রাজকুমার ভট্টাচার্য ও কৌরিট রায় মহাশয়দিগকে বিশেষ ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি। অধিক ব্রাত্রে অহুষ্ঠানটি ভঙ্গ হয়।

দার্জিলিং-এ ৮বিজয়া সন্মিলন

গত ৬ই কার্তিক, সোমবার স্থানীয় "লুইস জুবিলী স্বাস্থ্য-নিবাস"-এর "হরিমোহন হল"-এ ৮বিজয়া সন্মিলন সূচাক্রমে সম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। উক্ত সন্মিলন সভায় বহু সংখ্যক দর্শক উপস্থিত হইয়াছিলেন।

অহুষ্ঠানের কার্যসূচীর মধ্যে দার্জিলিং প্রবাসী উত্তর-বঙ্গের বিখ্যাত গায়ক শ্রীমান গুরুদাস মুখোপাধ্যায় (মাষ্টার টুকু) একটা স্বরচিত সুন্দর প্রাণম্পর্শী গান গাহিয়া কিছুক্ষণের জ্ঞাত দর্শকবৃন্দকে মুগ্ধ করিয়া রাখিয়াছিলেন। মাষ্টার টুকুর পর কুমারী মমতা রায় (বেবী), কুমারী স্বর্ণলতা ধর, শ্রীমান সাধন বোষ, শ্রীযুক্ত শ্রামাচরণ

বহু প্রভৃতি শিল্পীগণ গান করেন; তাঁহাদের গানও বেশ উপভোগ্য হইয়াছিল।

অহুষ্ঠানটিতে নৃত্যেরও বিশেষ ব্যবস্থা হইয়াছিল। কুমারী আভারাগী মুখোপাধ্যায়, কুমারী সুজাতা রায় (ছবি), কুমারী রমারাগী মুখোপাধ্যায় (ধুকু), কুমারী মমতা মুখোপাধ্যায় (ছবি) প্রভৃতি শিল্পীগণের নৃত্য কুমারী মমতা রায় (বেবী)-র পরিচালনায় প্রদর্শিত হইয়াছিল। ইহাদের নৃত্য প্রশংসিত হওয়ায় আমরা বিশেষ আনন্দিত হইয়াছি।

শ্রীযুক্ত গোবর্দ্ধন বহুর পরিচালনায় "অর্কেষ্ট্রা" পরিচালিত হইয়াছিল। আমরা আশা করি, প্রতি বৎসরই এইরূপ সন্মিলন দার্জিলিং-এর উদীয়মান তরুণ শিল্পীদের দ্বারা অহুষ্ঠিত হইবে ও সকলের মনোরঞ্জন করিবে।

সান্‌কিভাঙ্গা যুবক সমিতি

(সার্বজনীন শ্রামা পূজা)

সান্‌কিভাঙ্গা যুবক সমিতি কর্তৃক প্রতি বর্ষের শ্রাম এই বর্ষেও মহাসমারোহে সার্বজনীন শ্রামাপূজার অহুষ্ঠান হইয়া গিয়াছে। এতদুপলক্ষে তিনদিন ব্যাপী বিবিধ প্রকার আনন্দাদির ব্যবস্থা হইয়াছিল। প্রথম দিবস উচ্চাঙ্গ যন্ত্রসঙ্গীত ও উক্ত সমিতি কর্তৃক কালীকীর্তনাদির অহুষ্ঠান হয় এবং তৎপর দ্বিতীয় ও তৃতীয় দিবস যথাক্রমে উন্টাডাঙ্গা সন্মিলনী কর্তৃক 'রূপসনাতন' যাত্রাভিনয় এবং মুকুন্দদাস যাত্রা পার্টি কর্তৃক 'মিলন' নাটক অভিনীত হয়। বলা বাহুল্য, এই যুবক সমিতির সভ্যগণ যেরূপ তৎপরতা ও সৃষ্টিশীলতার সহিত বিধিব্যবস্থা করেন, তাহা অতিশয় প্রশংসনীয়। একান্ত আমরা এই সমিতির কর্তৃপক্ষদিগকে আন্তরিক শুভেচ্ছা জ্ঞাপন করিতেছি।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্নথমোহন বহু, এম-এ।



যবদ্বীপের নৃত্যশীলা

"আবরণপাট" পুস্তক হঠাৎ স্বামী সদানন্দ গিরি মহারাজের সৌজন্যে



১৬শ বর্ষ }

অগ্রহায়ণ, ১৩৪৬ সাল

{ ৮ম সংখ্যা

বর্ণ ও নাদ সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ

শ্রীদুর্গাপ্রসন্ন স্মৃতিভারতী

মাহুব সর্বদাই চায় আনন্দ। আনন্দ জিনিষটা এক হইলেও উৎপন্নক পথের বিভিন্নতার অবধি নাই। যেমন—স্থায়ী অস্থায়ী, স্থখ ও দুঃখাস্তর এবং পরিণামে স্থখ দুঃখ-দায়ক আনন্দের নানা শ্রেণী বিভাগ স্থূলতঃ আমরা দেখিতে পাই। উহা আমরা পাঁচটা ইন্দ্রিয় দ্বারা গ্রহণ করিয়া থাকি। চক্ষু, কর্ণ, নাসিকা, জিহ্বা ও ত্বক, এই পাঁচ ইন্দ্রিয়, রূপ, রস, গন্ধ, শব্দ ও স্পর্শ এই পাঁচটাকে ভোগ করিয়া আনন্দ উৎপন্ন করে। বাস্তব, সূক্ষ্ম শাস্ত্র অবলম্বনে চিন্তা সাপেক্ষ বৃত্তিতে অল্পভূত হয় যে, আনন্দ হইতে এই জগৎ সৃষ্ট হইয়াছে। ছন্দের আনন্দ, ভাবার আনন্দ, ভাবের আনন্দ, অল্পভবের আনন্দ, রূপের আনন্দ, শব্দের

আনন্দ, একত্রে আমরা সঙ্গীতে উপলব্ধি করিতে পারি। যদিও রূপ ভোগী চক্ষুর প্রাধান্য দর্শনশাস্ত্রে স্বীকার করিয়াছেন এবং আমরাও মানব বৃত্তিতে তাহা বুঝি, কিন্তু সঙ্গীত ব্যাপারে কর্ণেন্দ্রিয় সর্বপ্রধান। যেহেতু শব্দ গ্রহণে সেই আনন্দদায়ক মাত্র। সঙ্গীত শাস্ত্রেও আছে—সঙ্গীতঃ দ্বিবিধং প্রোক্তং দৃশ্যং শ্রাব্যঞ্চ সুরিভিঃ। সঙ্গীত দুই প্রকার—দৃশ্য এবং শ্রাব্য, গান এবং বাদ্য শ্রাব্য হিসাবে অত্যন্ত প্রধান। নৃত্য বিষয়ে দৃশ্য এবং শ্রাব্য। লোকের প্রকৃতিভেদে কিঞ্চিৎস্বাধিক দৃশ্য ও শ্রাব্যাত্মক। আর সঙ্গীতের যেখানে পরিণতি অর্থাৎ নাটকে, দৃশ্য ও শ্রাব্য উভয়েই সমান। এক্ষণে দেখা গেল—এই শব্দের নিত্য ও

অনিত্যতা সঙ্ক্ষেপে দর্শনশাস্ত্র যথেষ্ট প্রকার মীমাংসা করিয়াছেন। তাহা বহু পূর্বে এই পত্রিকায় ধারাবাহিক রূপে প্রকাশ করিয়াছি। এই শব্দের জনক—নাদ। নাদ এক, শব্দ অনন্ত প্রকার। শব্দ সপ্ত যুক্ত, নাদ নিষ্ঠুরাঙ্ক। যথাযথ রকমারী শব্দের সন্নিবেশেই মধুরতা আনয়ন করে। শব্দসমুদ্র মন্বন করিয়া যতটুকু মধুর হওয়া সম্ভব ও সম্ভব-পর, সেই কয়েকটি শব্দ বাছিয়া আনিতে ত্রিকালজগণ কম করেন নাই। উহাই গান বা সঙ্গীত নামে অভিহিত হইয়াছে। যখন ঐশ্বর্যের প্রচলন ছিল, সেই বৈদিককালে উহার আমদানী যে খুব ছিল, তাহা অস্বীকার করিবার ঘো নাই। আর্যেরা উহাকে জীবনের প্রধান সাররূপে গ্রহণ করিয়াছিলেন। সেই প্রাচীন স্মৃতি, ভারতবাসীর মর্মস্বত্ব যাতনা বই আর কিছু নয়। স্বাধীন ভারতে ঋষিগণ স্বাধীনভাবে যখন যোগ-তপস্যা করিতেন, তখন একমাত্র সঙ্গীতই তাঁহাদের সহচর ছিল। ব্রাহ্ম-মুহুর্তে বৈতালিক-গীতি ও পাখীর কুজনের সঙ্গে সঙ্গে ঋষি-বালকগণের সামগান, পূর্নাঙ্কে গোষ্ঠে স্বর শিক্ষা, অপরাহ্নেও স্বর শিক্ষা, সন্ধ্যায় গেয় উছ, গাথা প্রভৃতি গান ও বীণ প্রভৃতি মৌলিক যন্ত্রের বাদনে ও স্তোত্রাদি গানে প্রতি তপোবন আনন্দে মুখরিত হইত। মুসলমান রাজত্বের সময় উহার অপ্রাকৃত চিহ্ন নিয়া খুব আলোড়িত হইয়া-ছিল। অপিচ, দক্ষীভূত শাস্ত্রগ্রন্থ কোন কোন কলাবিদ জীবনময়ণ সমান মনে করিয়া সযতনে রাখিয়াছিলেন। তাহারই ফলে আজকাল সঙ্গীতের আলোচনা চলিয়াছে সত্য, কিন্তু সঙ্গীতশাস্ত্রও Practical সঙ্গীতের মধ্যে সর্বদাই আমরা বেমিল দেখিয়া আসিতেছি। যাই হউক, এখন পর্যন্তও সপ্তস্বর সজ্জাটি সঙ্গীত সাধারণ মানুষের দিক হইতে বস্ত্র জীবজন্তুর উপরও তাহার প্রভাব বিস্তার করিতে দেখিতে পাই, সুতরাং সঙ্গীতের তুলনাই নাই—যাহাতে তাহার মত আনন্দদায়ক কিছু আবিষ্কার হইতে

পারে। সাধারণ বুদ্ধিতে আমরা বুঝি, যে কোন পার্থিব আনন্দ উপভোগ করিতে সঙ্গীতের সাহায্য নিলে যেমনটা হয় তেমনটা অন্ত কোন প্রকারে যে সুদূর পরাহত তাহা সকলেরই জানা আছে।

প্রত্যেক সঙ্গীতশাস্ত্রে “নাদ-অধ্যায়” একটা আছে। সুতরাং নাদ জিনিষটিকে প্রত্যেক সঙ্গীতকলাবিদের বুঝিয়া নেওয়া অবশ্য-কর্তব্য। শাস্ত্রের স্বভাব এই যে, যখন তখন মানুষকে প্রত্যক্ষরূপে বুঝাইয়া দিতে পারে না। অধ্যবসায় ও অভ্যুদয় সাপেক্ষ হইয়া পড়ে। পুনঃ পুনঃ অভ্যুদয়নেও যদি শাস্ত্রকথিত সত্য প্রকাশিত না হয়, তখন সন্দেহান হওয়াটা খুব অসমীচীন হইবে বলিয়া মনে হয় না। বিজ্ঞান মতে, স্বাস্থ্য ও শব্দ বিনির্গত হওয়া, যন্ত্র গঠনের প্রকার এবং প্রকারভেদে শব্দের বিচিত্রতার উৎপাদন সম্বন্ধে দুই বৎসর পূর্বে এই সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা বিস্তার আলোচনা করিয়াছিলাম। এক্ষণে আমাদের প্রাচীন শাস্ত্রে কি আছে, তাহা আংশিকভাবে প্রকাশ করিয়া বুঝাইতেছি। দেহীগণের মূলাধারে একটা নাড়ী আছে উহার নাম কুণ্ডলী। ইহা শব্দ ও শব্দার্থের প্রবর্তিনী এবং ত্রিপুরার অর্থাৎ জ্যোতি, মধ্য ও কনিষ্ঠ ভেদে তীর্থজয় ও উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত্ব স্বরগুলির প্রকাশক (প্রমাণ যথা—ত্রিপুরার স্বরান দেবী ব্রহ্মাদিনাং ত্রয়ং ত্রয়ং ইত্যন্ত শ্লোক) ইতি—সারদা তিলক গ্রন্থ। বক্তৃ ও শ্রোত্রপথ যখন অপরিষ্কার থাকে তখন অস্পষ্ট বর্ণে অর্থাৎ অশুট ধ্বনিতে আলাপাদি করিতে উদ্যত হয় ও মূলাধারে গিয়া ধ্বনিত হয়। অতঃপর স্বল্পা নাড়ীও বারবার ঐ ধ্বনিতে আলোড়িত হয় বলিয়া বিম্পষ্ট ও অস্পষ্ট রূপে বর্ণসমষ্টি প্রকাশ হইয়া পড়ে। বর্ণ যখন নাদরূপে মূলাধারে উৎপন্ন হয় তখন ‘পরা’, পরে যখন ঐ বর্ণ নাদরূপে মূলাধার হইতে উঠিয়া ক্রমে ক্রমে প্রাপ্ত হয় তখন ‘পশ্চাতি’ এবং ক্রমশঃ হইতে উঠিয়া বুদ্ধি ও সঙ্কল্পের সহিত সংযুক্ত হইয়া মধ্যমা, তারপর বুদ্ধি-

স্থান হইতে ক্রমে কণ্ঠগত হওয়ায় মুখদ্বারা অভিব্যক্তি হয়। তখনই উহা বৈথরি নামে খ্যাত হয়। এই বৈথরি-অবস্থাপন্ন নাদ বায়ু দ্বারা প্রেরিত হইয়া বাহিরে প্রকাশ পায় ও অন্তের গোচরীভূত হয়। পরা, পশ্চিম বর্ণ যোগীদেরই প্রত্যক্ষ। সাতটি স্বর আমরা সঙ্গীতের প্রাণরূপে পাইয়াছি। উহাও বর্ণসমষ্টিরই অন্তর্গত বলিয়া “স্বর” বর্ণাধিক্যে অর্থ প্রতিপাদক স্বরূপ বই আর কিছুই নয়। বর্ণপ্রবাহ, বর্ণের উৎপত্তি, গতি, স্থিতি, বিলয় প্রভৃতির সন্ধান নেওয়া সঙ্গীতজ্ঞ মাত্রেয়ই কর্তব্য। বৈথরি যখন জিহ্বা, তালুর সংযোগে উচ্চারিত হয় তখন দন্ত, কণ্ঠ, ওষ্ঠ, জিহ্বামূল, উপধ্বনীয় নামে পৃথক পৃথক রূপে পরিচিত হয়। কার্য্যামুযায়ী এই সকল নাম প্রকরণ করা হইয়াছে। উদাত্ত, অমৃত, স্বরিত্বে এই তিনটিকে স্বর কেন বলা হয়? কারণ, বর্ণকে উচ্চ, নীচ ও সমাহৃত অবস্থায় ফেলিয়া সাধন করা হইত বলিয়া অমৃতমিত হয়। সুতরাং এই তিনটি স্বরের প্রকাশক পথ বলিলে অত্যুক্তি করা হয় না। আমাদের বিশ্বাস অবর্ণ সকল বর্ণের প্রধান। সুতরাং আ—আ—আ—এই বর্ণকে অবলম্বন করিয়া উচ্চ, নীচ ও মধ্য উচ্চারণ করিতে একমাত্র সমর্থ বলিয়া এই উচ্চ নীচগুলিকেও স্বর-সংজ্ঞায় অভিহিত করা হইয়াছে। বাস্তবিক পক্ষে, এই তিনটি জিনিষ সাধ্য নয়। এই তত্রোক্ত বর্ণের উৎপত্তির প্রতি দৃষ্টি করিয়া “স” এই প্রথম স্বর সাধনা আরম্ভ করিলেই প্রথমতঃ মূলধার জিনিষটিকে জানিয়া নিয়া (মূলধার ও মনের একটি স্থান বিশেষ) বায়ুর সাহায্যে তাহা হইতে বর্ণোৎপত্তির সঙ্গে সঙ্গেই হৃদয় পর্য্যন্ত দৃষ্টি রাখিয়া ঐ বায়ু হৃদয় পর্য্যন্ত টানিয়া নিয়া ব্রহ্মরন্ধ্র পর্য্যন্ত পুনরায় উহাকে উর্দ্ধগতিশীল করিলে নাদ আধার পরিচিত হইয়া থাকে।

প্রমাণ—মূলধার প্রথম মুদিতঃ যন্ততারঃ পরাখ্যাঃ।

পশ্চাৎ পশ্চাত্য হৃদয় পৌবুদ্ভি যুগ মধ্যমাখ্যাঃ।

বক্তে বৈথর্য্যধ রুহ দিবো রসাজাতো হৃদয়া।

বর্জস্তম্ভাবতি পবন প্রেরিতো বর্ণ সজ্জঃ।

অলঙ্কার কৌস্তভ।

উহাকে পূর্বোক্ত পরা, পশ্চিম ও মধ্যমার কতকাংশ পর্য্যন্ত এক বলিয়াই আমরা বুঝিয়াছি। সঙ্গীত দামোদরের* মতে আকাশস্থ অগ্নি হইতে উৎপন্ন বায়ু নাতীর উর্দ্ধদেশে সমাক্ষ উচ্চাধ্যমান হইয়া মুখে পরিষ্কৃত হইলে নাদ কহে। এই নাদ তিন প্রকার—যাহা দেহোৎপন্ন তাহা প্রাণীভব। বীণাদি হইতে উৎপন্নক অপ্রাণীভব। বংশাদি হইতে উৎপন্ন নাদকে উভয় ভব বলে। কুণ্ডলিনী হইতে শক্তির বিকাশ, শক্তি হইতে ধ্বনি, ধ্বনি হইতে নাদ, নাদ হইতে নিরোধিকা এবং ক্রমশঃ অর্দ্ধেন্দু, বিন্দু ও সমস্ত অক্ষর উৎপত্তি হইয়াছে। ইতি—সারদা তিলক গ্রন্থ। অপিত সঙ্গীত দামোদর গ্রন্থে ব্রহ্মার যে স্থান উক্ত আছে, তাহা ব্রহ্মগ্রন্থি পদবাচ্য। তন্মধ্যস্থ প্রাণ হইতে বহির উৎপত্তি হইয়াছে। বায়ুতেও কিন্তু বহি আছে, ইহা পাশ্চাত্য বিজ্ঞানে দেখিতে পাই। যেমন অক্সিজেন্ একটা দাহ-পদার্থ। পাশ্চাত্য বিজ্ঞানও অনেক চেষ্টায় কিছু কিছু কোন কোন স্থানে দর্শন শাস্ত্রের সহিত পরিচিত বলিয়া আমাদের ধারণা হয়। এই নাদ ব্যতীত গীত, স্বর ও রাগাদি কিছুই হয় না। ইহা জ্যোতিঃস্বরূপ।

পূর্বোল্লিখিত আলোচনা দ্বারায় বুঝা যায়, ন নাদেন বিনা গীতং ইত্যাদি সঙ্গীত দর্পণে আছে। গীত, বাজ ও নৃত্য—নাদাত্মক। নাদ দ্বারা বর্ণসকল পরিষ্কৃত হয়। বর্ণ হইতে পদ এবং তাহা হইতে বাক্য ও বাক্য হইতে

* সঙ্গীত দামোদরস্ত প্রমাণঃ—যত্বেত্তং ব্রহ্মণঃ স্থানং ব্রহ্মগ্রন্থি যো মতঃ। তন্মধ্যে সংস্থিত প্রাণঃ প্রাণাচ্ছিন্ন সমুদ্ভবঃ। বহ্মিমাধুত সংযোগদ্বান্দঃ সমুপধায়তে। ন নাদেন বিনা গীতং ন নাদেন বীণাশ্বরঃ ন নাদেন বীণা রাগঃ স্তম্ভানাদাত্মকং জগৎ। নাদরূপ পরং জ্যোতিঃ।

ব্যবহার হয়, এই প্রকারে জগৎ নাদাত্মক। নাদ দুইপ্রকার—
আহত ও অনাহত। অনাহত নাদ ঋষিসেব্য এবং আহত
নাদ বুদ্ধিবৃত্তিসম্পন্ন জীবের স্রুতিগম্য। অপিচ, সঙ্গীত-
দর্পণে * আত্মা কতৃক প্রেরিত চিত্ত দেহস্থ অগ্নিকে আহত
করে। ঐ অগ্নি ব্রহ্মা গ্রন্থিস্থিত প্রাণকে প্রেরণ করে।
সেই প্রাণ অগ্নি কতৃক প্রেরিত হইয়া ক্রমে উর্দ্ধপথে
বিচরণ করিতে করিতে নাভিতে অতি-সূক্ষ্ম,
সূক্ষ্ম, পুষ্ট, অপুষ্ট ও কৃত্রিম—এই পাঁচ প্রকার নাদ
প্রকাশিত হয় ইত্যাদি পাশ্চাত্যবিজ্ঞানের সহিত সামান্য
মিল আছে।

চিংশক্তি, সত্ত্ব সঞ্চলিত হইয়া শব্দ পদবাচ্য হয়। উহা
আবার সত্ত্ব-সঞ্চলিত হইয়া আকাশস্থ হওয়ায় রজঃগুণে

* প্রমাণ :—তথাহি সঙ্গীত দর্পণে :—

আত্মনা প্রেরিতং চিত্তং বহিঃ মাহন্তি দেহধঃ।
ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতং প্রাণং স প্রেরয়তি পারকঃ। পারকং
প্রেরিত সোহথ ক্রমাদূর্ধ্ব পাত্ চরণ। অতিসূক্ষ্ম ধ্বনি
নাভৌ হৃদি সূক্ষ্মং গাল পুনঃ। পুষ্টঃ শীর্ষস্থ পুষ্টঞ্চ কৃত্রিমং
বদনে তথা। আবর্ত্যবয়েতিত্যং পঞ্চধা কীর্ততে বুধৈঃ।
নকার প্রাণ নামানং দকার মমলং বিভুঃ জাতঃ প্রাণাগ্নি
সংযোগাৎ তেন নাদৌ ভিন্দীয়তেঃ।

অনুবিক্ত হইলে ধ্বনি শব্দ অভিহিত হয়। ঐ ধ্বনি অক্ষর
অবস্থায় তমোগুণে অনুবিক্ত হইলে নাদ সংজ্ঞায় খ্যাতিলাভ
করে। হটযোগিগণ নাদের উপাসনা অনেকই করেন।
সঙ্গীতও নাদের উপাসনা। এই উপাসনাকারিগণ
সৌন্দর্যের ভিতর ও রসের ভিতর দিয়া সাধনা করিবার
প্রয়াস পান। ইহাই ইহার বৈশিষ্ট্য, হটযোগ-দীপিকায়
আছে, নাদাভ্যাসের কতকগুলি অলৌকিক ঘটনা ঘটে—
যেমন সমুদ্র গর্জন, মেঘধ্বনি, ভেরী, শব্দ, ঘট্টা, কিঙ্কিনী,
বংশী-বীণা ও ভ্রমর ধ্বনি স্রুতি হওয়া যায়। এইসব ঐশ্বর্যের
প্রতি দৃষ্টি না করিয়া একান্ত মনে থাকিলে স্থায়ী আনন্দের
সন্ধান পাওয়া যায়। আমার বিশেষ পরিচিত কোন এক
ব্রহ্মচারী বীণ বাজাইতেন। তিনি আমাকে বলিয়াছিলেন,
নির্জনে উহার কসরৎ করার সময় শ্বাস প্রশ্বাসের গতির
সহিত রাগ রাগিণীর ছন্দ ও ভাবমাধুর্য্য মিলাইয়া সাধনা
করিলে যোগ-তপস্যার কাজ হইয়া যায়। আমাদের মত
দুর্দশাগ্রস্থ ভারতবাসীর কোন প্রকারেই যখন শাস্তি-
লাভের পথ নাই, তখন প্রকৃত সৌন্দর্য্যাত্মকসন্ধানে দৃষ্টি
রাখিয়া ললিতকলার সাধনা করিলে লৌকিক, সামাজিক,
ব্যবহারিক ও অলৌকিক শাস্তিলাভের অধিকারী হইতে
পারিবেন, সন্দেহ নাই।

শ্রীরাসলীলা

শ্রীচন্দ্রশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়, দ্বিজশেখর

শারদ-চন্দ্র উদিত আজ বরজরাজ ইন্দিতে।
কোকিলা-শব্দ-শারিক-পিক ভরল দিক সঙ্গীতে।
বিবিধ ফুল বিবিধ ফল বিবিধ দল মঞ্জরে।
মাধবীকুঞ্জে মধুপপুঞ্জে মঞ্জল গীত শুভরে।
মলয় মন্দ বহত গন্ধ সকল ঘন টুটিয়া।
মল্লিকা-যুগ্মী-চম্পক-বাতি নন্দিত ভাতি ফুটিয়া।

মুরলী গান পঞ্চম তান নন্দ-নন্দন-চন্দ্রমা।
বিপিন মাঝ ছুটত আজ গলিত সাজ আননো।
পূজত সব কি আশ তব তুরিত কহ কাহিনী।
এ হেন রতি আয়লি কবি কৈছে হোয়লি সাহিনী।
আপন পতি ছোড়লি সতী কবি তুঁহক চিত রে।
(দ্বিজ) শেখর ভনে গোপীক মণে নাহি উপজে ভীত রে।

নূতন চালের ঠুংরি

শ্রীদিলীপকুমার রায়

গত আশ্বিন সংখ্যার সঙ্গীত বিজ্ঞানে লিখেছিলাম যে, বাংলা চালে হিন্দুস্থানী গান অতি সুন্দর না শোনাবার কোনোই কারণ নেই। “বসালে অপনে মন্মে প্রীত” ও নীচের “কান্হ মুরলীওয়ালে” এই দুটি গানে সেকথা প্রমাণ হবে ভরসা রাখি। “বসালে” গানটি আমি গ্রামোফোনে দিয়েছি, এ গানটি দিয়েছেন প্রতিভাময়ী শ্রীমতী উমা বসু। গ্রামোফোনে সমস্ত সংক্ষেপের জন্তে সর্বত্র এ-স্বরলিপি অমুখ্যায়ী গান্ নি, তিনি অল্পকাল বদলে গেয়েছেন—কিন্তু মূল স্বর, স্বরলিপি ও কাঠামো এখানে দেওয়া হ’ল। এতে দেখা হবে ঋষাজ ভট্টর সঙ্গে ভৈরবীর মিল কি ভাবে হয়েছে সা বদল ক’রে—যাকে ইংরাজি স্বরলিগিতে বলে মডুলেশন। আমি বহু প্রমাণ পেয়েছি যে অবাঙালিদেরও এ ধরনের চুঙ ভাল লাগে—এক গৌড়া ওস্তাদপন্থীদের ছাড়া অবশ্য। গ্রামোফোনে শ্রীমতী উমা বসুর গাওয়া এ-গানটি হায়দ্রাবাদের খাস মুসলমান সঙ্গীতজ্ঞদেরও বিশেষ ভালো লেগেছে—তঁার “যু তো ক্যা ক্যা” গজলটিও, “আজ সখী সুন” ঠুংরিটিও। গ্রামোফোনে খানিকটা প্রমাণ করা যায় এদের বাংলা চুঙ—তাই গ্রামোফোনের উল্লেখ করলাম। আমার খুব আশা আছে, কবি আবুল হাফিজ জলদ্বারীর এই জেগীর সুন্দর গানই এ-যুগের স্ফুটমতি নরনারীরা বেশী গাইবেন—অকিঞ্চিৎকর বা শ্রীহীন কথাওয়ালা গান ছেড়ে যথা—“মজা দেতে যে ও দ্বার তেরে বাল ফুড়রবালে” অথবা “নজরিয়া কাটারিয়া”। এ গানটির বাংলা এর পরের সংখ্যায় দেব :—

বহুবংশী

কান্হ মুরলিরালে নন্দকে লালে বাঁসরি বজায়ে জা, বজায়ে জা, বজায়ে জা।

প্রীতমে-বসি-জুই অদাওঁসে (১)

গীতমে-বসি-জুই সদাওঁসে (২)

বিরজবাসিয়েঁকি আশা মিটায়ে জা, সুনায় জা, সুনায় জা।

বাঁসরিকি লয় নহি হয়, আগ হৈ (৩)

ওঁর কোই শয় নহি হয়, আগ হৈ (৪)

প্রেম কি যে আগ চারসেঁ লগায়ে জা, জ্বায়ে জা, জ্বায়ে জা। (৫)

কথা—আবুল অসর হাফিজ জলদ্বারী (লাহোর)

(১) মানে—প্রেম-ভজিতে, (২) মানে—গীতিস্বরে, (৩) মানে—এ বাঁশির লয় নয়, এ আশুন, (৪) মানে—এ আর কিছু নয়—এ আশুন, (৫) মানে—প্রেমের এ আশুন চারিদিকে লাগিয়ে দাও, জালিয়ে দাও।

II সী স'না | সী নস'গী রী | স'না সী রী | নসী থসী থসী | গা ধা ধপা |
কান্ হ ০ | ম্ র ০ ০ লী | বা ০ ০ লে | নন্ দ কে | লা ০ লে ০

+ গপমগী রগী মা | পা না সী | নরস'সী থসী গা | ধা -া গা |
বা ০০০ ০ 'হু | রৌ ০ ব | জা ০০০ ০ ঘে | জা ০ ব

+ থসী গধা গধা | পমগী গা মা | গমা পধা গধা | পমা গমা পধা |
জা ০ ০০ ঘে | জা ০০ ০ ব | জা ০ ০০ ০০ | ০০ ০০ ০০

+ নস' না সী | নসী II
০০ ঘে জা | ০

-া -া | নসী গী গী | গী মী মী | ম'গী র'গী র'গী | র'সী না সী |
০ ০ | শ্রী ০ ত | মে ০ ব | সী ০ ০ হু | ই ০ ০ অ

+ থনা থনা থনা | নরী স'না ধপা | গপা থনা স'রী | সী -া -া |
দা ০ ওঁ | সে ০০ ০০ | ০০ ০০ ০০ | ০ ০ ০

+ সী গা গা | গমা পম্মা পা | গা পা পা | মা গা মা |
গী ০ ত | মে ০০ ব | সী ০ হু | ই ০ স

+ র'গী রী মী | গী -া -া | গ'পা ম'গী র'গী | স'রী ম'গী -া |
দা ০ ওঁ | সে ০ ০ | ০০ ০০ ০০ | ০০ ০০ ০

⁺ গী গী মী | ^০ মী জী জী | ⁺ রী সী রী | ^০ সী না সী |
বি র জ | বা ০ সি | ঘো ০ কি | আ ০ ০ |

⁺ নসী রজী রসী | ^০ নসী রজী রসী | ⁺ নসী রজী রসী | ^০ নসী রজী রসী |
না ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ |

⁺ নসী রসী জরী | ^০ সনা পদা পদা | ⁺ সী -ী -ী | ^০ -ী -ী রী |
০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ | ০ ০ ঘি |

⁺ নসী গী দা | ^০ পা দা সী | ⁺ গধা গী দা | ^০ পা -ী দা |
টা ০ য়ে | জা ০ মি | টা ০ য়ে | জা ০ পি |

⁺ নপা গসী রজী | ^০ মরসী জরী সরী | ⁺ গসী রজী রসী | ^০ গধা -ী -ী |
য়া ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ |

⁺ গরী সগী ধগী | ^০ দা -ী -ী | ⁺ পগা দপা জমা | ^০ পা দা সী |
পি ০ ০ ০ | যা ০ ০ | পি ০ ০ ০ | যা ০ হু |

⁺ গধা গী দা | ^০ পা দা সী | ⁺ গধা গী দা | ^০ পা -ী দপা |
না ০ য়ে | জা ০ হু | না ০ য়ে | জা ০ হু |

⁺ মগা মগী মী | ^০ গমা পধা গধা | ⁺ পমা গমা পধা | ^০ নদী II
না ০ য়ে | জা ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ | ০ ০

⁺ ⁰ ⁺ ⁰
 ନିର୍ମା ରଞ୍ଜିତ ନିର୍ମା ନିର୍ମା ରଞ୍ଜିତ ନିର୍ମା ନିର୍ମା ରଞ୍ଜିତ ଉର୍ବି ନିର୍ମା ପଦା ପଦା
 ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦ ୦୦

$\begin{matrix} + \\ \text{সী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{নসী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{পী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ |
0 0 0 | 0 0 ল | গী 0 যে | জী 0 ল |

$\begin{matrix} + \\ \text{গধী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{পী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{মপী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গসী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রুজী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{সী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{জী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ |
গী 0 যে | জী 0 পি | য়ী 0 0 0 | 0 0 0 0 0 |

$\begin{matrix} + \\ \text{দপী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মগী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মদী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{পী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{গধী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ |
0 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 জ | লী 0 যে |

$\begin{matrix} + \\ \text{পী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{গধী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{পী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{দপী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{মগী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মী} \end{matrix}$ |
জী 0 জ | লী 0 যে | জী 0 জ 0 | লী 0 0 যে |

$\begin{matrix} + \\ \text{গমী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{পধী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গধী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{পমী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গমী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{পধী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{নসী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{না} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{নসী} \end{matrix}$ II
জী 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 | 0

$\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{গরী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{সরী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{ধনী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{রসী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{সী} \end{matrix}$ |
কান্ হ 0 | বী 0 0 হ | রী 0 0 ৱা | লী 0 0 | 0 কান্ হ |

$\begin{matrix} + \\ \text{নসরী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গমী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{মগী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রুগরী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{মী} \end{matrix}$ |
বী 0 0 0 হ | রী 0 0 0 ৱা | লী 0 0 | 0 কান্ হ |

$\begin{matrix} + \\ \text{রগী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রুগমী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{রনী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{রী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} + \\ \text{রসী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} 0 \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} - \\ \text{দী} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{নসী} \end{matrix}$ |
বী 0 0 0 0 হ | রী 0 0 ৱা | লী 0 0 | 0 0 ব 0 |

+ ধনা র'সী না জা ০ বো	০ ধপা -১ ধা জৌ ০ ব	+ গমা পধা নসী জা ০ ০ ০ ০	০ রী -১ গী বো ০ ব
+ গ'রী স'না ধনা জা ০ ০ ০ ০	০ র'সী -১ -১ বো ০ ০	+ ন'রী স'না ধনা জা ০ ০ ০ ০	০ ন'রী স'না ধনা জা ০ ০ ০
+ স'গী র'রী গ'রী ব ০ ০ ০ ০	০ স'না ধপা ধনা জা ০ ০ ০ ০	+ ধনা ধরী স'না বো ০ ০ ০ ০	০ ধপা ক্রপা ধনা ০ ০ ০ ০ ০
+ [ধসী ধপা ধপা {ধা সী গী বা ০ হু	০ পধা ধধা ক্রপা] ধা পা ক্রা রৌ ০ কি	+ ধা -১ -১ বো ০ ল	০ [ধা -১ -১] ক্রপা ধসী সী হু ০ ০ ০ নো
+ ধা না সী ধা নি সা	০ রী সী না রে সা নি	+ পা ধা না পা ধা নি	০ সী না ধা সা নি ধা
+ না সী রী নি সা রে	০ গী রী না গা রে নি	+ রী সী -১ রে সা আ	০ নসী ধনা পধা মু ০ র ০ লি ০
+ না র'সী না বা ০ জ	০ ধপা -১ -১ ত ০ ০	+ ক্রা পা গা বা পা নি	০ গা ধা পা নি ধা পা
+ ক্রা পা ধা মা পা ধা	০ সী সী না সা সা নি	+ ধনা পা -১ নি পা আ	০ সী না সী বা হু রি
+ ধনা র'সী না বা ০ জ	০ ধপা -১ -১ ত ০ ০	+ গী গী রী গা গা রে	০ রী সী স'রী রে সা সারে

+	ন	স	না	০	না	ধা	ধনা	+	ধনা	না	ধা	০	পা	ক্রা	ধপা
সা	সা	নি		নি	ধা	ধানি		নি	নি	ধা		পা	মা	ধাপা	

+	না	পা	-	০	গা	ক্রা	পা	+	ধা	না	-	০	পা	ক্রা	ধা
নি	পা	০		গা	মা	পা		ধা	আ	আ		মা	পা	ধা	

+	না	-	-	০	পা	ধা	না	+	সা	-	-	০	গা	রা	সা
নি	ই	ই		পা	ধা	নি		সা	আ	আ		গা	রে	সা	

+	না	ধা	পা	০	রা	সা	না	+	ধা	পা	ক্রা	০	সা	না	ধা
নি	ধা	পা		রে	সা	নি		ধা	পা	মা		সা	নি	ধা	

+	পা	ক্রা	পা	০	গা	-	-	০	গা	ক্রা	পা	০	রা	গা	মা
পা	মা	পা		গা	আ	আ		গা	মা	পা		রে	গা	মা	

+	সা	রা	গা	০	সা	-	-	+	না	ধা	সা	০	গা	-	সা
সা	রে	গা		মা	আ	আ		নি	ধা	সা		গা	আ	সা	

+	না	-	সা	০	ধা	-	না	+	পা	-	ধা	০	ক্রা	-	পা
নি	ই	সা		ধা	আ	নি		পা	আ	ধা		মা	আ	পা	

+	গা	-	মা	০	রা	-	গা	+	সা	সা	-	০	সা	গা	রা
গা	আ	মা		রে	এ	গা		সা	আ	আ		মু	র	লি	

+	০	+	০
স'না	-১ -১	ধা	স'না
ধা	০ ০	মু	-র লি

+	০	+	০
গা	ধা গস'না	গস'না	ধা দা
ধা	০ ০০	মু	র লি

+	০	+	০
পা	দা স'না	গধা	গা দা
জা	০ ব	জা	০ য়ে

+	০	+	০
স'র'মা'জ'রা'স'রা'	গস'না র'জ'না র'স'না	গধা	-১ -১
০০০ ০০ ০০	পি০ ০০ ০০	ধা	০ ০

+	০	+	০
দা	-১ -১	পগা	দপা জ'মা
ধা	০ ০	পি০	০০ ০০

+	০	+	০
পা	দা স'না	গধা	গা দা
জা	০ হু	না	০ য়ে

+	০	+	০
দা	-১ পা	গমা	গমা মা
জা	০ হু	না	০ য়ে

+	০
নস'না নস'না নস'না	-১ II
০০ ০০ ০০	০

স্বরলিপি

বাদলা রাতে চাঁদ উঠেছে
কৃষ্ণ মেঘের কোলে রে
ব্রজপুরে তমাল ডালের
ঝুলানতে দোলে রে।

নীল চাঁদ আর সোনার চাঁদে
বাঁধা বন-মালার কাঁদে (রে),
এ চাঁদ হেসে আর এক চাঁদের
অঙ্গে পড়ে ঢ'লে রে।

যুগল শশী হেরি গোপী কহে
বাদলা রাতই ভালো রে
গোকুল এলো ব্রজে নেমে
ধরা হোল আলো রে।

দেব দেবীরা চরণতলে
বৃষ্টি হ'য়ে পড়ে গলে (রে),
বেদ-গাথা সব নূপুর হ'য়ে
ঝগুঝগু বোলে রে।

কথা—কাজী নজরুল ইসলাম

স্বর—শ্রীনিতাই ঘটক

স্বরলিপি—কুমারী ইলা ঘোষ

II	রা	-মা	মা	পা	ধা	-না	I	পা	-া	-সাঁ	পা	ধা	-না	I
	বা	দ	লা	রা	তে	০		টা	০	দ		উ	ঠে	০
খপা	-া	-া		-া	-া	-া	I	মা	-া	পা	ধা	পা	-া	I
ছে	০	০		০	০	০		ক	ব	ণ	মে	ষে	ব	
মা	গা	-া		রা	-সা	-া	I	সাঁ	সাঁ	-না	রাঁ	সাঁ	-া	I
কো	লে	০		রে	০	০		ব্র	জ	০	পু	রে	০	
পা	পা	-ক্ষা		ধা	পা	-া	I	গা	গা	-মা	ধা	পা	-া	I
ত	মা	ল		ভা	লে	ব		ঝ	ল	০	না	তে	০	
গা	মা	-া		রা	-সা	-া	I	রা	রা	-গা	ধা	পা	-া	II
দো	লে	০		রে	০	০		দো	লে	০	রে	০	০	

* এই গানখানি কুমারী ইলা ঘোষ ও সুনীল ঘোষ 'হিজ ম্যাটারস্ ডয়েস' রেকর্ডে গাহিয়াছেন।

II { পা রী রী | -১ রী -১ I -রী রী -জী | রী জী -১ I
নী ন টা | দ আ ব সো না ব | টা দে ০

সরী সরী -সী | ধা পা -১ I ধা সী -১ | রী জী -রী I
বা ০ ধা ০ ০ | ব ন ০ মা লা ব | ফা দে ০

জী -সী -১ | -১ -১ -১ } I না না -১ | সী রী -১ I
রে ০ ০ | ০ ০ ০ এ টা দ | হে সে ০

না সী -১ | ধা সী -১ I পা -ধা ধা | পমপা মা -১ I
আর এ ক | টা দে ব অ ঙ্ গে | প ডে ০

পা পা -১ | ধা -গা -রী I সী -সী গা | ধা ধা -সী I
ট লে ০ | রে ০ ০ অ ঙ্ গে | প ডে ০

ধা পা -১ | -১ -১ -১ I মা -১ পা | ধা পা -১ I
ট লে ০ | ০ ০ ০ ক ব্ ৭ | মে বে ব

মা পা -১ | রা -সী -১ II
কো লে ০ | রে ০ ০

II রা পা -। | পা মপা -ধণা | পা ধা -পা | মা গা -মা I
যু গ লু শ দী ০ ০ ০ হে রি ০ গো পী ০

রগা গপা -। | -। -। -। I মা -। পা | ধা পা -। I
ক ০ হে ০ ০ ০ ০ ০ বা দ্ লা রা ত ই

গা মা -। | জ্ঞা -রা -। I রা -জ্ঞা মা | জ্ঞা রা -জ্ঞা I
ভা লো ০ রে ০ ০ ০ বা দ্ লা রা ত ই

রা সা -। | -। -। -। I {সা রা -মা | মা মা -। I
ভা লো ০ ০ ০ ০ গো কু ল্ এ লো ০

-। -। পা | গা ধা -। I গধা -পা -। | -। -। -। I
০ ০ ব্র জে নে ০ মে ০ ০ ০ ০ ০ ০

পা ধা -রা | সনা সী -। I না সী -। | গা -ধা -। I
ধ রা ০ হো ল ০ আ লো ০ রে ০ ০

ধা ধণা -সী | গা ধা -গা I ধা পা -। | -। -। -। I
ধ রা ০ ০ হো ল ০ আ লো ০ ০ ০ ০

পাঁ -াঁ ধাঁ | সাঁ সাঁ -াঁ I রাঁ রাঁ মাঁ | গাঁ ম'গাঁ -রাঁ I
দে ব্ দে | বৌ রা ০ চ র ৭ | ত লে ০

-াঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ I রাঁ -াঁ জাঁ | রাঁ জাঁ -াঁ I
০ ০ ০ | ০ ০ ০ ব্ ব্ টি | হ য়ে ০

সঁরা সঁরা -াঁ | না পা -ধাঁ I [সাঁ -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ]
প০ ড়ে০ ০ | গ' লে ০ রে ০ ০ | -সাঁ ধাঁ -গাঁ } I
০ ০ ০

না -াঁ না | সাঁ রাঁ -াঁ I না সাঁ -াঁ | ধাঁ গাঁ -াঁ I
বে দ্ গাঁ | ধাঁ স ব্ নু পু ব্ | হ' য়ে ০

পধাঁ পধাঁ -াঁ | গাঁ মা -াঁ I পা পা -াঁ | ধাঁ -গাঁ -রাঁ I
ক০ গু০ ০ | হু হু ০ বো লে ০ | রে ০ ০

সাঁ গাঁ -াঁ | ধাঁ ধাঁ -সঁগাঁ I ধাঁ পা -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ I
ক গু ০ | হু হু ০ বো লে ০ | ০ ০ ০

মা -াঁ পা | ধাঁ পা -াঁ I মা গাঁ -াঁ | রা -সাঁ -াঁ II
ক ব্ ৭ | মে ঘে ব্ কো লে ০ | রে ০ ০

রাগ-বিবোধ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীজ্ঞানেশ্বরকিশোর রায়চৌধুরী

চন্দার ত্রিবিভেদা শতভিদেরোইষ্টো চ পঞ্চভিদ একঃ ।

তত্ত্বেন্নেলেষধিকাম্বিক সংখ্যাস্তেহপ্যথরাগাং স্তান্ ॥ ২৭

বচমি মুখারী রেবাদিশুপ্তিরথ সাম পূর্বক বরালী

তোড়ী নাদাদিক রামজী ভৈরব বসন্তাশ্চ ॥ ২৮

ভৈরব্যান্য বসন্তা মালভ গোড়োহথরীতি গোড়শ্চ ।

আভীর নাট হম্মীর বরাটাঃ শুদ্ধরামজীঃ ॥ ২৯

ত্রিরাগঃ কল্যাণঃ কাষোদী মল্লবৈরি সামন্তো ।

কর্ণাটো দেশাকী শুদ্ধো নাটশ্চ সারঙ্গঃ ॥ ৩০

ইতিরাগা নামকরা মেলানাং গুণদশামধক্ষমতঃ ।

তাংস্ত মুখারী মেল প্রভৃতীন বক্ষ্যামি লক্ষণতঃ ॥ ৩১

ত্রিভেদ মেলের চারিটি, চতুর্ভেদ মেলের আটটি ও পঞ্চভেদ মেলের একটা। একভেদ, দ্বিভেদ, প্রভৃতি মেলের ভেদ-সংখ্যা উত্তরোত্তর অধিক ।

অতঃপর যাহাদের নামে পূর্বোক্ত তেইশটি মেল প্রসিদ্ধ সেই রাগ সমূহের নাম বলা যাইতেছে—(১) শুদ্ধ মেলের নাম কর রাগ—মুখারী, এক ভেদের নাম কর রাগ দুইটি (২) রেবগুপ্তি (৩) সামবরালী। দ্বিভেদ মেলের নাম কর রাগ সাতটি—(৪) তোড়ী (৫) নাদরামজী (৬) ভৈরব (৭) আন্য বসন্তা (৮) ভৈরবী (৯) মালবগোড় (১০) রীতি গোড়। ত্রিভেদ মেলের নামকারী রাগ চারিটি—(১১) আভীর নাট (১২) হম্মীর (১৩) বরাটা (১৪) শুদ্ধ রামজী (লৌকিক ভাষায় দেশীকার নামে পরিচিত) চতুর্ভেদ মেলের নামকারী রাগ আটটি—(১৫) ত্রিরাগ (১৬) কল্যাণ (১৭) কাষোদী (১৮) মল্লবৈরী বা মল্লারি (১৯) সামন্ত (২০) কর্ণাট বা কর্ণাট গোড় (২১) দেশাকী (২২) শুদ্ধনাট। পঞ্চভেদ মেলের নাম-

কারী রাগ একটি (২৩) সারঙ্গ। (আমাদের আলোচ্য) তেইশটি মেলের নামকারী রাগ এই তেইশটি। অতঃপর আমরা সেই মুখারী প্রভৃতি মেল লক্ষণ সহকারে বলিতেছি ॥ ২৭—৩০

সন্তি মুখারী মেলে শুদ্ধাঃ বড়জাদয়ঃ স্বরাঃ সপ্ত ।

স্বাদেবা স্মারোলা—স্বরুক্ষতোভ্যাঙ্গি রাগাশ্চ ॥ ৩২

মুখারী মেলে বড়জাদি সাতস্বরই শুদ্ধ—স্ব স্ব শেষ প্রতিতে নিশ্চয়, এই মেলে বিকৃতস্বর একটিও নাই। মুখারী রাগ ও তুরুস্ব তোড়ী প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত। ৩২

মেলেহথরেব শুণ্ডে তর্বাঙ্গিষ্ট্ সরিমপধনয়ঃ শুদ্ধাঃ ।

গোহস্তর সংজ্ঞা সান্দরাগাঃ স্যুরেব গুণাদ্যাঃ ॥ ৩৩

(একভেদ মেলে রেবগুপ্তি মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) রেবগুপ্তি মেলে বড়জ, ঋষভ, মধ্যম, পঞ্চম ঐষত ও নিষাদ এই ছয়টি স্বর শুদ্ধ, কেবল একটি মাত্র গান্ধার স্বর বিকৃত—অস্তর গান্ধার (মধ্যম স্রের আদিম প্রতি লইয়া চতুঃপ্রতিক)। রেবগুপ্তি প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ॥ ৩৩

সামবরালী মেলে শুদ্ধাঃ সরিগমপধাশ্চ কাকলিকা ।

অস্মাদিয়ং বসন্ত বরাট্যাঙ্গাশ্চাপরে রাগাঃ ॥ ৩৪

সামবরালী মেলে স, রি, গ, ম, প, ধ এই ছয়টি স্বরই শুদ্ধ, কেবল নিষাদ স্বরটি বিকৃত—কাকলী নিষাদ, বড়জ স্রের প্রথম দুই প্রতি লইয়া চতুঃপ্রতিক নিষাদ। সামবরালী বসন্তবরাটা প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ॥ ৩৪

তোড়ী মেলে সাধারণ কৈশিকি নৌ চ শুদ্ধ সরিগমপধাঃ ।

তোড়ী প্রমুখা রাগা মেলাং প্রোত্বর্তব্যস্মাৎ ॥ ৩৫

(অতঃপর দ্বিভেদ মেলের অন্তর্গত ৪২ তোড়ী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) তোড়ী মеле সাধারণ গাঙ্কার ও কৌশিকী-নিষাদ ও শুদ্ধ স রি ম প ধ এই কয়টি স্বর ব্যবহৃত হয়। তোড়ী প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতেই উদ্ভূত হইয়া থাকে ॥ ৩৫

নাদাদি রামজীমেলে সাধারণশ্চ মুহু সঃ স্রাৎ ।

শুদ্ধা অপি স রি ম প ধা অস্মাদেতন্মুখা রাগাঃ ॥ ৩৬

(দ্বিভেদ মেলের অন্তর্গত ৪৪ নাদরামজী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) নাদরামজী মেল সাধারণ (মধ্যমের প্রথম স্রুতি লইয়া ত্রিশ্রুতিক) গাঙ্কার ও মুহু বড্জ এই দুইটি বিকৃত স্বর ও শুদ্ধ স রি ম প ধ স্বর ব্যবহৃত হয়। নাদরামজী প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ॥ ৩৬

ভৈরব-মেলে শুদ্ধাঃ সরিমপধাঃ অন্তরস্ব কৈশিকিনিঃ ।

ভৈরব পৌরবিকাদ্যা রাগা মেলানতশ্চ স্বঃ ॥ ৩৭

(দ্বিভেদ-মেলের অন্তর্গত ৫০ ভৈরব মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) ভৈরব মেল শুদ্ধ স্বর পাঁচটি স রি ম প ধ ও বিকৃত স্বর দুইটি অন্তর গাঙ্কার ও বৈশিকি নিষাদ ব্যবহৃত হয়। ভৈরব পৌরবী প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ॥ ৩৭

শুদ্ধা বসন্ত মেলে সরিমপধা অন্তরশ্চ কাকলিকা ।

অস্মাদ বসন্ত টক হিজৈজা হিন্দোল মুখ্যাশ্চ ॥ ৩৮

(দ্বিভেদে মেলের মধ্যে ৫১ বসন্ত মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) বসন্ত মেলে শুদ্ধ স্বর পাঁচটি স, রি, ম, প, ধ, বিকৃত স্বর দুইটি অন্তর গাঙ্কার ও কাকলি নিষাদ ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে বসন্ত, টক, হিজৈজ হিন্দোল প্রভৃতি রাগ উদ্ভূত হয় ॥ ৩৮

মেলে বসন্ত ভৈরবিকায়ঃ শুদ্ধাঃ সরিমপধা মুহু মঃ ।

কৈশিক্যগীষমস্রাৎ মারব্যধ মেলতোহস্তৈচ ॥ ৩৯

(দ্বিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ৫৮ বসন্ত ভৈরবী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) বসন্ত ভৈরবী মেলে শুদ্ধ

স্বর পাঁচটি—স রি ম প ধ, বিকৃত স্বর দুইটি মুহু বড্জ ও কৈলিকী নিষাদ ব্যবহৃত হয়। বসন্ত, ভৈরবী, মারবী প্রভৃতি রাগগুলি এই মেল হইতেও নিম্পন্ন হইয়া থাকে ॥ ৩৯

মালব গৌড়ক মেলে সরিমপধা এব পঞ্চশুদ্ধা স্বাঃ ।

মুহু মধ্যম মুহু বডজৌ চান্মান্ মেলাদ্ ভবন্তী মে ॥ ৪০

মালব গৌড়ো গো ভৌ পূর্বী পাহাড়ীদ দেবগাঙ্কারঃ ।

গৌড় ক্রিয়া কুরঞ্জী বহলী রামক্রিয়া চাপি ॥ ৪১

পাবক আসাবরিকা পঞ্চম বঙ্গাল শুদ্ধ ললিতাশ্চ ।

শুদ্ধরিকা পরজাখৌ বিশুদ্ধ গৌড়াদিকাশ্চাণ্ডে ॥ ৪২

(দ্বিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ৬০ মালবগৌড় মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) মালবগৌড় মেলে শুদ্ধ স্বর পাঁচটি—স রি ম প ধ, আর বিকৃত স্বর দুইটি—মুহু মধ্যম ও মুহু বড্জ ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে নিম্নলিখিত রাগসমূহ নিম্পন্ন হয়; যথা—মালবগৌড়, দ্বিবিধ গৌড়ী, পূর্বী, পাহাড়ী, দেবগাঙ্কার, গৌড়ক্রিয়া, কুরঞ্জী, বহলী, রামক্রিয়া, পাবক, আসাবরী, পঞ্চম, বঙ্গাল, শুদ্ধ ললিতা, শুদ্ধরী, পরজ, বিশুদ্ধ গৌড় প্রভৃতি অত্র কতগুলি রাগ।

অথরীতি গৌড় মেলে পঞ্চভবেযুঃ সরিগমপাঃ শুদ্ধাঃ ।

তীব্রতর ধ কৈশিকিনৌ চৈতৎ প্রমুখা ভবন্ত্যস্রাৎ ॥ ৪৩

(দ্বিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ৮৪ রীতি গৌড় মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) রীতি গৌড় মেলে শুদ্ধ স্বর পাঁচটি সরিগমপ, আর বিকৃত স্বর তীব্রতর ধৈবত ও কৈশিকি নিষাদ ব্যবহৃত হয়। রীতি গৌড় প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ॥ ৪৩

আভীর নাট মেলে শুদ্ধ সমপধাশ্চ তীব্রতর ঞ্জভঃ ।

সাধারণ মুহু সৌ চেত্যাভঃ স্বরাভীর নাটাদ্যাঃ ॥ ৪৪

(অতঃপর দ্বিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ৬১ আভীর নাট মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) আভীর নাট

মেলে শুদ্ধ চারিটি স্বর সমপঞ্চ ও বিকৃত তিনটি স্বর তীব্রতর স্বভাব, সাধারণ গাঙ্কার ও মুহু বড্জ ব্যবহৃত হয়।
জাতীয় নাট প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ৷৪৪

হম্মীর মেল উজ্জল সমপঞ্চ তীব্রতর রি মুহুম মুহুসকাঃ।

হম্মীর বিহঙ্গড় কেদার প্রমুখা অতো মেলাৎ ৷৪৫

(জিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ৭৭ সংখ্যক হম্মীর মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) হম্মীর মেল শুদ্ধ স্বর চারিটি সমপঞ্চ ও ৫, আর বিকৃত স্বর তিনটি তীব্রতর রি, মুহুম ও মুহু স ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে হম্মীর, বিহঙ্গড় কেদার প্রভৃতি রাগ রচিত হয় ৷৪৫

শুদ্ধ বরাটি মেলে সাধারণ তীব্রতম ম মুহুবাঃ স্ম্যঃ।

শুচ্যধ সরিপঞ্চমস্মাদ্ ভবন্তি রাগা বরাট্যান্যঃ ৷৪৬

(জিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ১৬৫ শুদ্ধ বরাটি মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) শুদ্ধ বরাটি মেলে সাধারণ গাঙ্কার, তীব্রতম মধ্যম ও মুহু বড্জ এই তিনটি বিকৃত স্বর ও সরিপঞ্চ এই চারিটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়। বরাটি প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতে উৎপন্ন হয় ৷৪৬

শুচি রামজী মেলে মুহুমক তীব্রতম ম মুহুগাঃ শুদ্ধম।

সরিপঞ্চ মিয় মএ ললিতা জৈতালী জাবনী দেশ্যঃ ৷৪৭

(জিভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ২০৭ শুদ্ধ রামজী মেলে মুহুম, তীব্রতম ম ও মুহু স এই তিনটি বিকৃত স্বর ও সরিপঞ্চ এই চারিটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়)। ললিতা, জৈতালী, জাবনী ও দেশী প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতেই উৎপন্ন হয় ৷৪৭

শ্রীরাগ মেলকে রিত্তীত্রঃ সাধারণোহত্যধস্তীত্রঃ।

কৈশিক্যপি শুচি সম সামেলা দস্মাদ্ ভবন্ত্যেতে ৷৪৮

(অতঃপর চতুর্ভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ১৩ শ্রীরাগমেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে)

শ্রীরাগ মেলে তীব্র রি, সাধারণ গাঙ্কার তীব্র ধৈবত ও কৈশিকী নিষাদ এই চারিটি বিকৃত স্বর ও সমপঞ্চ এই

তিনটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে নিম্ন শ্লোক লিখিত রাগ সমূহ উৎপন্ন হয় ৷৪৮

শ্রীঃগ মালবলী ধন্তাশ্রো ভৈরবী তথা ধবলা।

সৈন্ধব্যাদ্যাশ্রো দেশবিশেষে বিভিন্নান্যথাঃ ৷৪৯

শ্রীরাগ, মালবলী, ধন্তাশ্রী, ভৈরবী, ধবলা, সৈন্ধবী প্রভৃতি। ইহার মধ্যে কতগুলি রাগ দেশভেদে বিভিন্ন নামে পরিচিত। তন্মধ্যে ‘ধবলা’ ধবল, ধনালী, রামেবাড়ী নামে সৈন্ধবী সিঙ্কোড়া নামে পরিচিত।

কল্যাণ শ্রুত মেলে শুচয়ঃ সমপঞ্চ রি রাশ্তি তীব্রতরঃ।

সাধারণশ্চ মুহু পো মুহুসোহস্মিন্নেষ ইতরেচ ৷৫০

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ১১৪ কল্যাণ মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) কল্যাণ মেলে সমপঞ্চ এই তিনটি শুদ্ধ স্বর ও তীব্রতর স্বভাব, সাধারণ গাঙ্কার, মুহু পঞ্চম, মুহু বড্জ এই চারিটি বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয়। কল্যাণ প্রভৃতি রাগ এই মেলের অন্তর্গত ৷৫০

কাছোদী মেলেহস্তি তীব্রতররি রস্তরক তীব্রতর ধোচ।

কাকলিকা শুচি সমপা অতশ্চ কাছোদ দেবকীঃ ৷৫১

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ১৪০ কাছোদী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) কাছোদী মেলে তীব্রতর রি অন্তর গাঙ্কার, তীব্রতর ধ কাকলি নিষাদ এই চারিটি বিকৃত স্বর ও স, ম, প এই তিনটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়, এই মেল হইতে কাছোদ দেবকী প্রভৃতি রাগ নিষ্পন্ন হয় ৷৫১

মল্লারি মেল উক্তা তীব্রতর রি মুহুম তীব্রতর ধাশ্চ।

মুহু সঃ শুদ্ধাঃ সমপা অস্মাদেতেতু মল্লারিঃ ৷৫২

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেলসমূহের মধ্যে ১৬২ মল্লারি মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) মল্লারি মেলে তীব্রতর রি, মুহুম, তীব্রতর ধ ও মুহু স এই চারিটি বিকৃত স্বর ও সমপঞ্চ এই তিনটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে নটমল্লারি ও নিম্নশ্লোক লিখিত রাগসমূহ রচিত হয় ৷৫২

নটমূক সপূর্ব গোড়ো ডুপালী গোঙ শঙ্করাভরণাঃ ।

নটনারায়ণ নারায়ণ গোড়ো কোহপি কেদারঃ ॥ ৫৩

সালঙ্ক নাট বেলাবল্যাবধ মধ্যমাদি রাগশ্চ ।

সাবেরী সৌরাষ্ট্রী জাতয়ে হস্তেহপি দেশীহাঃ ॥ ৫৪

পূর্ব গোড়, ডুপালী গোড়, শঙ্করাভরণ, নটনারায়ণ, নারায়ণ গোড়, হস্তীর মেলের কেদার ভিন্ন অপর কেদার, সালঙ্কনাট, বেলাবলী, মধ্যমাদি রাগ, সাবেরী, সৌরাষ্ট্রী প্রভৃতি দেশী রাগ সমূহ ॥ ৫৩—৫৪

সামন্ত হিমেল শুচি সমপাত্তীতম রি রঙ্গরকঃ ।

তীতম ধ কাকল্যাবন্দিতমুখা রাগাঃ ॥ ৫৫

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেল সমূহের মধ্যে ২৪৫ সামন্ত মেলের-লক্ষণ বলা যাইতেছে) সামন্ত মেলের স, ম, প, এই তিনটি শুদ্ধ স্বর তীতম রি, অন্তর গাঙ্কার, তীতম ধ, কাকলী নি, এই চারিটি বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয়। সামন্ত প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতে উৎপন্ন হয় ॥ ৫৫

কর্ণাট গোড়মেলে শুচি স ম পা তীতম রি মুহু মোচ

তীত ধ কৌশিকি নৌ স্যামেলানস্বাদিমে রাগাঃ ॥ ৫৬

কর্ণাট গোড়কোডানো নাগধ্বনি বিপুঙ্ক বঙ্গালো ।

বর্ণাদি নাট ইতরে তুঙ্ক ভোড়াদি কান্ধাঃ ॥ ৫৭

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেল সমূহের মধ্যে ২৫২ কর্ণাট গোড়-মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) কর্ণাট গোড় মেলের স, ম, প, এই তিনটি শুদ্ধ স্বর, তীতম রি, মুহু ম, তীত ধ ও কৌশিকি নি এই চারিটি বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয়। এই মেল হইতে কর্ণাট গোড়, অড্ডাণ, নাগধ্বনি, বিপুঙ্ক বঙ্গাল, বর্ণনাট, তুঙ্ক ভোড়ী প্রভৃতি রাগ উৎপন্ন হইয়া থাকে ॥ ৫৬—৫৭

দেশাকী মেলে শুচি সমপাত্তীতম রি মুহু মোচ ।

তীতম ধ মুহু সাবত এষান্তে চাপি রাগাঃ স্যঃ ॥ ৫৮

(চতুর্ভেদ জাতীয় মেল সমূহের মধ্যে ২৬৪ দেশাকী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) দেশাকী মেলের স, ম, প এই তিনটি শুদ্ধ স্বর, তীতম রি, মুহু ম, তীতম ধ, মুহু স এই চারিটি বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয়, দেশাকী প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতে উৎপন্ন হয় ॥ ৫৮

মেলতু শুদ্ধ নাট্যাঃ শুচি সমপাত্তীতম রি মুহু মোচ ।

তীতম ধ মুহু স মতো রাগাঃ স্য শুদ্ধ নাট্যাঃ ॥ ৫৯

চতুর্ভেদ জাতীয় মেল সমূহের মধ্যে ২৬৭ শুদ্ধ নাটী মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে) শুদ্ধ নাটী মেলের স, ম, প এই তিনটি শুদ্ধ স্বর, আর তীতম রি, মুহু ম, তীতম ধ, মুহু স এই চারিটি বিকৃত স্বর ব্যবহৃত হয়। শুদ্ধনাটী প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতে উৎপন্ন হয় ॥ ৫৯

সারঙ্গ রাগ মেলে তীতম রি, তীতম গ মুহু পাশ্চ ।

তীতম ধ মুহু সৌ শুচি সমমত এতমুখা রাগাঃ ॥ ৬০

(অতঃপর পঞ্চভেদ জাতীয় মেল সমূহের মধ্যে ১৪৪ সারঙ্গ-মেলের লক্ষণ বলা যাইতেছে)

সারঙ্গ মেলে তীতম রি, তীতম গ, মুহু প, তীতম ধ, মুহু স এই পাঁচটি বিকৃত স্বর ও স ও ম এই দুইটি শুদ্ধ স্বর ব্যবহৃত হয়। সারঙ্গ প্রভৃতি রাগ এই মেল হইতে উৎপন্ন হয় ॥ ৬০

সকল কলেত্যা। পনামক সোমক বিহিতে হিতেহল্লবুজিনাম্

মেলানান্ত তৃতীয়ে রাগবিবোধে বিবেকোহিয়ম্ ॥ ৬১

‘সকলকল’ এই উপাধিধারী সোমনাথ রচিত অল্পবুদ্ধি-গণের দিতকর রাগবিবোধ গ্রন্থের মেল সম্বন্ধে আলোচনা পূর্ণ এই তৃতীয় বিবেক সমাপ্ত হইল ॥ ৬২

(ক্রমশঃ)

স্বরলিপি

ভূপালী—ত্রিতাল

(ধেমাল)

তান যোবনদা মানন করিয়ে
যো করিয়ে বরসে ডরিয়ে,
এ যোবনগারী দশদিনদা তা পরি ইতনাভূ
মানে না করিয়ে ॥

কথা—অস্ত্রাত

স্বরলিপি—শ্রীবিভূতিভূষণ গঙ্গোপাধ্যায়

আস্তহারী

^০সঁসা -সঁ ধা পা | ^১গাঁ রা সা -রা II ^২ধা -ধা সা রা | ^৩গাঁ রা গাঁ -গাঁ |
তা০ ০ ন যো | ব ন দা ০ মা ০ ন ন | ক রি য়ে ০ |

^০সা -রা গাঁ গাঁ | ^১সঁরা -গঁপা -গঁরা -সা I ^২সঁ সঁ পধা -সঁসঁ | ^৩গঁপা গাঁ রা সা |
যো ০ ক রি | য়ে ০ ০ ০ ০ ০ র ব সে ০ ০ ০ | ০ ০ ড রি য়ে |

অস্তুরা

^০গাঁ -গাঁ পা ধা | ^১গঁপা -ধসঁ সঁ সঁ II ^২সঁ রা গাঁ রা | ^৩সঁ -সঁ -ধা -ধা |
এ ০ যো ব | না ০ ০ ০ গাঁ রি দ শ দি ন | দা ০ ০ ০ |

^০ধধা -গাঁ গাঁ গাঁ | ^১রাঁ রাঁ সঁ সঁ I ^২সঁ ধপা ধসঁ -রাঁগাঁ | ^৩রাঁসঁ -ধপা গঁরা সা |
তা০ ০ প রি | ই ত না ভূ য়া নে ০ না ০ ০ ০ | ক ০ ০ ০ রি ০ য়ে |

আন্তরী বোল তান ও হরকের বাঁট

II সরা গগা রগা পপা | গপা ধধা পধা সঁসা | ধঁসা রঁগা রঁসা ধপা | গরা সা সঁ পা I
তা ০ ০০ ন ০ ০০ ঘো ০ ০ ব ০ ০০ ন ০ ০০ দা ০ ০০ ০০ ০ তা ন

ধা গা পা রা | গা সা সমা সঁ | সমা সঁ ধা পা | সঁসা ধপা গরা সরা II ধা
ঘো ০ ব ন দা ০ তা ০ ০ তা ০ ০ ন ঘো তা ০ ন ঘো বন দা ০ যা

ইত্যাদি 'তান যোবনদা' পর্যন্ত গাহিয়া ধরিতে হইবে।

অন্তরা হরকের বাঁট

II সঁ -পা ধা -গা | পা রা গা সা |
এ ০ ঘো ০ ব ন গা রা

এ 'যোবনগারী' পর্যন্ত গাহিয়া অন্তরার হরকের বাঁট করিয়া পুনরায় সমস্ত অন্তরাটি গাহিতে হইবে

তান

১। সরা গপা ধঁসা রঁগা | রঁসা ধপা গরা সা |
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

২। সঁসা ধপা ধধা পগা | পপা গরা গগা রসা | সরা গপা ধঁসা রঁগা | রঁসা ধপা গরা সা I
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

রঁগা রঁসা ধপা গরা | সা রঁগা রঁসা ধপা | গরা সা সমা সঁ | সঁসা ধপা গরা সরা II ধা
০০ ০০ ০০ ০০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০ তা ০ তা ০ ন ঘো বন দা ০ যা

সাগর্ম

- ৩। সর্সা ধপা গপা ধর্সা | ধপা গপা ধর্সা রর্সা | ধপা গপা ধর্সা রর্সা | রর্সা ধপা গপা ধর্সা I
 ২ ধপা গপা ধপা গপা | গরা সা গর্সা রর্সা | ধপা গরা সা সরা | গপা ধর্সা ধপা ধর্সা I
 ২ ধপা গরা সা গর্সা | সা গরা সা সা |

তান

- ৪। গর্গা রর্সা রর্সা সর্সা I সর্সা ধপা ধর্সা গপা | পপা গরা গগা রসা | গগা রা পপা গা |
 আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০ ০০ ০

১ ধর্সা পা সর্সা ধা | রর্সা সা গর্গা রর্সা | ধপা গরা সা সর্সা | সর্সা সর্সা সর্সা ধা |
 ০০ ০ ০০ ০ ০০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০ তা ০ ০ তা ০ ০ ন

১ সর্সা ধপা গরা সরা I ধা
 তা ০ নযো ব ন দা ০ যা

‘তান যো’ পর্যন্ত গাহিয়া ধরিতে হইবে।

- ৫। সর্সা সা ধপা ধা | পগা পা গরা সরা | সর্সা সা ধপা ধা | পগা পা গরা সা |
 আ ০ ০ ০০ ০ ০০ ০ ০০ ০০ ০০ ০ ০০ ০ ০০ ০

২ সর্সা ধপা ধর্সা গপা | পপা গরা গগা রসা | সর্সা ধপা ধর্সা গপা | পপা গরা গগা রসা I
 ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

২ রগা পধা সর্সা রগা | পধা সর্সা রগা পধা | সর্সা সর্সা ধা পা |
 ০০ ০০ ০ ০০ ০০ ০ ০০ ০০ তা ০ ০ ন যো ইত্যাদি

৬। ^২সরা গপা ^১ধসী ^৩ধপা | ^৩ধসী ^১ধপা গরা সা |
তা০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

৭। ^১সরা গপা গরা গপা | ^২ধসী ^১ধপা ^৩ধসী ^১রুগা | ^৩ধসী ^১ধপা গরা সা |
তা০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০

আত্মস্মারক বাঁট

১। ^০সরা ^১সী ^২ধা ^৩পা | ^১ধসী ^২ধপা গরা ^৩সরা | ^২ধা
তা০ ০ ন যো তা০ নযো বন দা০ মা ইত্যাদি

২। ^০সসা ^১সী ^২ধা ^৩পা | ^১ধসী ^২ধপা গরা ^৩সরা | ^২ধা ^৩সরা গরা ^১গগা | ^৩ধসী ^১ধপা গরা ^২গগা |
তা০ ০ ন যো তা০ নযো বন দা০ মা০ নন করি য়ে০ তা০ নযো বন দা০

^০ধ্ধা ^১সরা গরা ^২গগা | ^১ধ্ধা ^২সরা গরা ^৩গগা I ^২ধা
মা০ নন করি য়ে০ মা০ নন করি য়ে০ মা

৩। ^০সসা ^১সী ^২ধা ^৩পা | ^১সী ^২পা ^৩ধা ^১গা | ^২পা ^৩রা ^১গা ^২সা | ^৩ধসী ^১ধপা গরা ^২সরা |
তা০ ০ ন যো তা ন যো ০ ব ন দা ০ তা০ নযো বন দা০

^০ধ্ধা ^১সরা গরা ^২গগা | ^২ধ্ধা
মা০ নন করি ০০ মা০

প্রাচীন স্বর ও গীত এবং অধুনা প্রচলিত সুর ও সঙ্গীত

(পূর্বসম্বৃত্তি)

শ্রীহিমাংশুশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়

একধে সকল মেলডি বা সকল কণ্ঠ বা যন্ত্র সংগীত, যে প্রাচীন গীত নয়, বাহা পূর্বে বলিয়াছি, তাহার আলোচনা করিব। ঐ পিয়ানো যন্ত্রে পাশ্চাত্য মেলডি, অর্থাৎ স্বরশরম্পরায় উদ্ভূত সংগীত বাদিত হইতে পারে এবং ঐ ও হারমোনিয়ম্ যন্ত্রে, যন্ত্র-সংগীত ও তত্তৎ সঙ্গতে কণ্ঠ সংগীত হওয়া, এতদ্দেশে প্রচলিত আছে। কর্কশ জোয়ারীর আওয়াজের তানপুরার সঙ্গতে, কর্কশ জোয়ারীর আওয়াজের কণ্ঠবিশিষ্ট ওস্তাদ দ্বারা নানারূপ তান, বাঁট, তালফের, অলকার, কতবাদি সহ গাহা গান, সমঝদারগণ কর্তৃক উচ্চ প্রশংসিত হইতে পারে। ঐ সকলের কোনটিই কিন্তু পূর্বোক্ত প্রাচীন গীত নহে অথবা ঐগুলি অজহীন গীত। কারণ, ঐ গীত হইতে হইলে, পূর্বোক্ত স্বর দিয়া গঠন প্রয়োজন। কিন্তু, ঐ স্বরের পূর্ববর্ণিত শ্রুতির ধ্বনি (অর্থাৎ শুদ্ধ ও স্বাভাবিক সঙ্কল্পিত স্বরনিচয়), তাহার অনন্তর অমুরণন ধ্বনি, দুরসংজ্ঞা ব্যে একরূপ প্রবল অক্লক ধ্বনি এবং স্বতঃ শ্রোতার চিত্তরঞ্জন করা, এই সকল অঙ্গের মধ্যে কোন কোন অঙ্গের অভাব, ঐ ঐ মেলডি ও যন্ত্র বা কণ্ঠ সংগীতে থাকায়, ঐগুলিকে স্বর দিয়া গঠিত বলা যায় না। যথা— উৎকৃষ্ট পিয়ানোর স্বরের আওয়াজে স্বরের উপরোক্ত সকল অঙ্গই বর্তমান, কিন্তু উহার স্বরগুলি কৃত্রিম (বাহা পূর্বে দেখাইয়াছি তাহা) হওয়ায়, ঐ সকল স্বর শ্রুতির ধ্বনি নহে, এজন্য ইহাতে স্বরের উপরোক্ত শ্রুতি অঙ্গের অভাব। এতদ্দেশে প্রচলিত অধিকাংশ হারমোনিয়ামের আওয়াজই কৃত্রিম, সুতরাং তাহাতে

উপরোক্ত অক্লক ধ্বনি, অঙ্গের অভাব, এবং এতদ্দেশে কদাচিত্ দৃষ্ট কোন কোন হারমোনিয়ামের মধুর আওয়াজ হইলেও, ঐ ঐ, ও পূর্বোক্ত কৃত্রিম, উভয়বিধ হারমোনিয়ামেরই কৃত্রিম স্বর হওয়ায়, ঐ উভয়বিধ যন্ত্রের স্বরের ধ্বনিতেই শ্রুতির ধ্বনি, এই অঙ্গের অভাব। সুতরাং এইরূপে স্বরের উপরোক্ত কোন কোন অঙ্গের অভাব হওয়ায় উপরোক্ত মেলডি ও কণ্ঠ বা যন্ত্রসংগীত-গুলিকে পূর্বোক্ত স্বরশুদ্ধ দিয়া গঠিত বলা যায় না। পিয়ানো, বা হারমোনিয়ামের সঙ্গতে গান করিলে, গায়কদের গলার স্বরসমূহ, ঐ যন্ত্রের স্বরের ভ্রাম্যই কৃত্রিম হইয়া যায়। সুতরাং ঐ সকল গায়কদের গানে উপরোক্ত শ্রুতির ধ্বনি, এই অঙ্গের অভাব। স্থলবিশেষে, বহুদিন তানপুরা আদির সঙ্গতের ভিত্তিতে স্বর শিক্ষা করিয়া, বাহাদের স্বরজ্ঞানের ভিত্তি দৃঢ় হইয়াছে, একরূপ গায়ক বা গায়িকা এখনও ছুঁচারিজন বাহা দেখিতে পাওয়া যায়, তাঁহারা যদি হারমোনিয়ামের সঙ্গতে গান করেন, তাহা হইলে তাঁহাদের কণ্ঠের ধ্বনিসহ উৎপাদিত, ঐ হারমোনিয়ামের স্বরগুলি, উপরোক্তরূপ কৃত্রিম হওয়ায়, ঐ ঐ ধ্বনিসমষ্টি উপরোক্ত স্বর দিয়া গঠিত বলা যায় না। সুতরাং ঐ যন্ত্রের সঙ্গতে তাঁহাদের ঐ গানের ধ্বনিসমষ্টি বাহা শ্রোতাদের কাণে যুগপৎ ঘাইবেই, তাহা উপরোক্ত গীত বলা যায় না।

এলাহাবাদ, তথা কলিকাতার সংগীত প্রতিযোগিতায় কেবলমাত্র হারমোনিয়ামের সঙ্গতে গান করিয়া পরীক্ষা দিলে, পরীক্ষার প্রাপ্ত নম্বরের কতক অংশ কাটিয়া দেওয়ার

বাবস্থা থাকা সত্ত্বেও, কলিকাতায় যে যে প্রতিযোগিতা দেখিয়াছি, তাহাতে অধিকাংশ পরীক্ষার্থী বা পরীক্ষার্থিনীকেই কেবলমাত্র এই হারমোনিয়মের সঙ্গতেই গাহিয়া পরীক্ষা দিতে, এবং তাঁহাদের অধিকাংশেরই কর্ত্তর স্বর উপরোক্ত কৃত্রিমতা হইতে দেখিয়াছি। তাঁহারা উচ্চ সার্টিফিকেট, মেডেল আদি পাইলেও তাঁহাদের এই সকল গান উপরোক্ত কাণে উপরোক্ত গীত নহে। উপরোক্ত ওস্তাদগণের বহু কৃতিত্ব, বিদ্যা, পাণ্ডিত্য আদি গুণ থাকিলেও এবং সময়ানুরণ কৰ্ত্তক উচ্চ প্রশংসিত হইলেও, উপরোক্ত অল্পক ধ্বনি অঙ্গের অভাবে, তাঁহাদের গান প্রাচীন গীত পর্যায়ভুক্ত না হওয়ারই কথা। যাহা বলিয়াছি, প্রধানতঃ এই কারণেই ও অধিকাংশ ক্ষেত্রে এই সকল ওস্তাদের গানে রস, অর্থাৎ বীর, করুণ, রোজ প্রভৃতি রস ও দরদের অভাব থাকে, এ দ্বারাও, তাঁহাদের গান, জনসাধারণের নিকট সাধারণতঃ রঞ্জক হয় না।

পাশ্চাত্য উৎকৃষ্ট ক্লারিওনেট, কর্ণেট, পিকোলো, স্কুট ইউফোনিয়ম, হর্ন, আদি বাঁশীজাতীয় যন্ত্রের স্বর, সুরমূহুর, দূরসংজ্ঞা, রেজোন্ড্যান্সযুক্ত ও বিভিন্ন প্রত্যেক স্বর স্বতঃ রঞ্জক। স্বরের পূর্বোক্ত অঙ্গসমূহের অন্তর্গত এই প্রায় সকল অঙ্গই এই সকল যন্ত্রের স্বরে থাকিলেও, এই সকল যন্ত্রে পিয়ানোর জায়ই কৃত্রিম স্বর দেওয়া হয়, সুতরাং এই সকল স্বরে, পূর্বোক্ত স্বরের, স্রুতির ধ্বনি বা শুদ্ধ ও স্বাভাবিক অঙ্গের বিশিষ্ট ধ্বনি, এই অঙ্গের অভাব। সুতরাং এই সকল যন্ত্রে বাদিত পাশ্চাত্য যন্ত্রসংগীত বা এতদ্দেশীয় কনসার্ট-সংগীত, সাধারণতঃ উপরোক্ত স্বরগুচ্ছ দিয়া গঠিত না হওয়ায় তাহা পূর্বোক্ত গীত নহে। তবে কৃত্তী বাদকেরা ফুৎকারের ইত্যর বিশেষের কৌশলে ও যে যে স্থলে অঙ্গুলী দ্বারা স্বরের রঙ্গ, আচ্ছাদিত হয়, বাদনকালে তত্বে ছিন্ন অঙ্গুলীর দ্বারা অস্বাভিক

আচ্ছাদনের কৌশলে, এই সকল যন্ত্রে স্থাপিত স্বরের ধ্বনির হাস বৃদ্ধি করিয়া এই সকল যন্ত্রের উপরোক্ত কৃত্রিম স্বরের দোষ সংশোধন পূর্বক উপরোক্ত স্রুতির ধ্বনি বা শুদ্ধ স্বাভাবিক অঙ্গের সম্বন্ধযুক্ত স্বর সমূহ উৎপাদন করিতে পারেন। এইরূপ করিয়া বাদন হইলে তাঁহাদের কর্ত্তক উপরোক্ত যন্ত্রসমূহ দ্বারা উপরোক্ত গীত বাদন সম্ভব। এতদ্দেশে কিন্তু এইরূপ কৃত্তী বাদক খুব বিরল।

উপরোক্ত স্বরের কোন না কোন অঙ্গের অভাবে এবং তদ্ব্যতীত অস্বাভিক দোষ বর্ত্তমান থাকায়, এতদ্দেশে অধুনা প্রচলন করা অস্বাভিক অনেক সংগীতই এই প্রাচীন গীত পর্যায়ভুক্ত নহে। যথা—বেতার বা রেডিও সংগীতে, সবাক চিত্র বা টকীর সংগীতে, এবং কলের গান বা গ্রামোফোনের রেকর্ডে বাদিত সংগীতে খুব বিরল ক্ষেত্রে স্বরের উপরোক্ত অস্বাভিক অঙ্গ যদিও স্থলবিশেষে দৃষ্ট হয়, তাহা হইলেও, এই সংগীতে নিম্নোক্ত কোন কোন অঙ্গের অভাব থাকে। যথা,—যে ঘরে, বেতারের জন্ত গান গায়া বা যন্ত্র বাদন হয়, বেতারে এই সকল ধ্বনি উত্তমরূপে প্রেরণ জন্ত, সেই ঘরের দেওয়াল, মেঝে, দরজা আদিতে এরূপ প্রলেপ দেওয়া থাকে যাহাতে বাহিরের ধ্বনি এই ঘরে প্রবেশ না করে বা এই ঘরের ভিতরের কোন ধ্বনির প্রতিধ্বনি বা মহাশূন্যত্বিক ধ্বনি না হয় বা তাহা খুব কম হয়। এইরূপ ঘর না হইলে বেতার আওয়াজের ব্যাঘাত ঘটে। এ কারণ এই বেতার আওয়াজে অঙ্গরূপন বা রেজোন্ড্যান্স খুব কম থাকে, সুতরাং তাহাতে পূর্বোক্ত স্বরের অঙ্গরূপন, এই অঙ্গহানি থাকে। এতদ্ভ্যতীত এই বেতার গানে বা বাদ্যে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই যন্ত্রবাহিত গোলযোগ বা কোলাহল ও কর্কশ ধ্বনি থাকে। সবাক চিত্রের গান বা বাদ্যে এইরূপ কর্কশধ্বনি এবং গ্রামোফোনে এইরূপ ও তদ্ব্যতীত রেকর্ডের সহিত ছুঁচের ঘর্ষণে বহু প্রকার কর্কশ ধ্বনি ও গোলমালে ধ্বনি ও কোলাহল

নির্গত হয়। সুতরাং পুরোক্ত স্বরের অরূপ ধ্বনি এই অঙ্গের অভাব থাকায় ঐ সকল সংগীত পুরোক্ত গীত নহে।

বহু শ্রোতাকে শুনাইবার জন্য লাউড্-স্পীকার বা গ্যাগনিকায়ার বা এমপ্লিফায়ার যন্ত্র অধুনা ব্যবহৃত হইতে দেখা যায়। তাহাতে, গান ও বাজনার অবশ্রুতাবী কতকগুলি যুহু রূপ ধ্বনি, যথা—পুরোক্ত ছড় সহ তারের ঘর্ষণে, মেজ্রাব সহ তারের আঘাতে উদ্ভিত, যুহু রূপ ধ্বনি প্রভৃতি, ও কঠেবও ঐরূপ রূপ ধ্বনি, যাহা সাধারণতঃ শ্রোতাদের শ্রাব্য হয় না, সেই সকল যুহু ধ্বনি সমূহ, ঐ সকল কলে খুব প্রবল ও দুঃশ্রাব্য হইয়া প্রকাশিত হয়। ঐ সকল কর্কশ ধ্বনি বর্তমান থাকায় ঐসকল কল-বাহিত সঙ্গীতে, পুরোক্ত অরূপধ্বনি অঙ্গের অভাবে, ঐ সকল সংগীত পুরোক্ত গীত নহে।

ভাল সংগীত হইলে তাহার বহু গুণ, এমন কি ইতর শ্রেণীর শ্রাব্য উপরও প্রভাব হওয়া বিষয়ক কথা, অনেকটাই অবগত আছেন। গীত বিষয়ক ঐরূপ বহু উক্ত প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থে আছে। সংগীত-রত্নাকরের ঐরূপ উক্তির কিছু নিম্নে উদ্ধৃত করিলাম :—

সামবেদাদিদং গীতং সংজগ্রাহ পিতামহঃ।

গীতেন খ্রীয়েতে দেবঃ সর্বজ্ঞঃ পার্শ্বতীপতিঃ।

গোপীপতিরনন্তোহপি বংশধ্বনিবশজতঃ (১) ৥২৫॥

সাঃ গীতিরতোব্রজা বীণাসক্তা (৬) সরস্বতী।

কিমন্তে যক্ষগন্ধর্ব-দেবদানবমানবাঃ ৥২৬॥

অজ্ঞাতবিষয়াখাদো বালঃ পর্য্যঙ্কিকাতলে (৬)।

রুদন্ গীতামৃতং পীত্বা হর্ষাৎকর্ষং প্রপত্ততে ৥২৭॥

বনেচরতৃণাহারশিত্রোমুগঃ (৩) শিশুঃ পশুঃ।

লুঙ্কালুঙ্কসংগীতে গীতে যচ্ছতি (৪) জীবিতম্ ৥২৮॥

তন্ত গীতন্ত মাহাআঃ কে (৫) প্রশংসিতুমীশতে।

ধর্ম্মার্থকামমোক্ষাণামিদমৈবৈকসাধনম্ ৥২৯॥

(সংগীত-রত্নাকর ১ম অধ্যায় ; কলিকাতার পুস্তক ঐ অধ্যায়, পদার্থসংগ্রহঃ প্রকরণ, ঐ শ্লোক)।

পুণ্য যুজিত সংগীত-রত্নাকরে—(১) বংশধ্বনিঃ (ঐ বংশ অর্থে আড়ম্বাণী), (২) পর্য্যঙ্কিকাগতঃ, (৩) শিত্রোমুগশিশুঃ (৪) তাজ্জতি, (৫) কে, এবং কলিকাতায় যুজিত সংগীত রত্নাকরে, (৫) কঃ, (৬) শক্তা' এই এই পাঠ আছে। স্বরমেলকলানিধি (১৪৭২ শক বা ১৫৫০ খ্রষ্টাব্দে রামামাত্য কর্তৃক বিরচিত, ১৯১০ খ্রষ্টাব্দে গণেশ যন্ত্রালয়ে মুদ্রিত) পুস্তকে, ঐ ঐ ২৫-২৮ এবং ২৯ শ্লোকের প্রথমার্দ্ধ বচন, ঐ পুস্তকের ৪র্থ পৃষ্ঠায় কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ পাঠান্তরসহ আছে। ঐ পুস্তকে ঐ ঐ (১) গীতধ্বনি, (২) পর্য্যঙ্কিকাতলে, (৩) শিত্রোমুগশিশুঃ, (৪) যচ্ছতি, (৫) কে, তাহাদের, এই এই পাঠ আছে। ঐ পুস্তকে ঐ ঐ বচন যে, সংগীত-রত্নাকর বা অন্য কোন পুস্তক হইতে গৃহীত, তাহা উক্ত হয় নাই।

টীকাকার সিংহভূপাল, তৎকৃত টীকায়, ঐ ২৫ শ্লোকের অন্তর্গত সংজগ্রাহ অর্থে সংগ্রহেণোক্তবান্ (অর্থাৎ সংগ্রহ করিয়া উক্তি করিয়াছিলেন) এবং ঐ ২৮ শ্লোকের লুঙ্কঃ অর্থে অনুবক্তঃ, এবং লুঙ্কো অর্থে ব্যাধঃ বলিয়াছেন। (ঐ পুস্তক ঐ ঐ বচনের টীকা)। ঐ ঐ শ্লোকের অন্যান্য বচনের অর্থ স্পষ্ট।

ঐ ২৭ শ্লোকে উক্ত হইয়াছে যে, সাংসারিক বিষয়ের আশ্বাদ বিষয়ে অজ্ঞাত, ক্ষুদ্র খাটেতে স্থিত, রোদন করিতেছে (একরূপ) বালক, গীত রূপ অমৃত পান করিয়া, হর্ষের উৎকর্ষ যথেষ্টরূপে পায়। এতদ্দেশীয় তারের যন্ত্রে বাদিত, উপরোক্ত স্বর দিয়া গঠিত, সংগীত বা উপরোক্তরূপ গীত বাদনে, ৮ বৎসরের নূন বয়স্ক বালককে এক ঘণ্টারও উপর ঐরূপে নানা রাগ বাদনকালে রাজি ৯টা পর্য্যন্ত তাহার নিজের অসময়ে নিজাভিজুত এবং ঐ বাদন শেষ হওয়ার পর জাগরিত ও পরে এক মাইল হাঁটিয়া কোনরূপ

নিজাভিভূত না হইয়া বাসায় কিরিয়া যাইতে দেখিয়াছি। ছুই, তিন বা চারি মাস বয়স্ক রোদনকারী, এমন কি অল্প ক্ষুধার কালেও রোদনকারী শিশু উপরোক্ত স্বর দিয়া গঠিত রাগনিচয় এতদ্দেশীয় তারের স্বর বাদন শুনায় সময় ঘটনাধীনক ঐ বাদনকালে ঐরূপ শিশুকে প্রথমে হর্ষিত ও পরে নিজাভিভূত ও ঐ বাস্তব বন্ধ হইলে জাগরিত হইতে অনেকবার দেখিয়াছি। ঐরূপে, ঐরূপ শিশু ও বালকের হর্ষ উৎপাদন বা নিজা আকর্ষণ করিতে কিন্তু ঐরূপ শিশু ও বালক শ্রোতাদের নিকট গায়ক ও বাদকদের কঠিন পরীক্ষা হয়। শিশুরা যেরূপ, কৃত্রিম হৃৎ, এবং কটু ও কষায় রসের খাচা সহ্য করিতে পারে না, ঐরূপ তাহারা কৃত্রিম স্বর বা কর্ণধ্বনিতে বা অমধুর গান বা বাদ্যে তৃপ্ত হয় না, তাহাও দেখিয়াছি। অত্যন্ত ক্ষুধায় কাতর অবস্থায় রুদ্ধিত শিশুকে সংগীত দ্বারা হর্ষিত করা বা ঘুম পাড়ান অবশ্য খুব কঠিন কার্য।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থে জনসাধারণের মুখে মুখে প্রচলিত গীতের কথাও উক্ত হইয়াছে এবং বিভিন্ন দেশীয়, বিভিন্ন প্রকারের ঐরূপ গীত বা রাগকে দেশী গীত বা দেশী রাগ বলিয়া উক্ত হইয়াছে। মতঙ্গ তাঁহার রচিত বৃহদেশীতে তাহা এইরূপ বলিয়াছেন,—

অবলাবালগোপালৈঃ ক্ষিতিপালৈর্নিজেচ্ছয়া।

গীতে সাহুরাগেণ স্বদেশে দেশিকচ্যতে ॥

(বৃহদেশী, ত্রিবাচুর গভর্গমেন্ট প্রেসে মুদ্রিত, ২ পৃষ্ঠা, ১৩ শ্লোক)। অর্থাৎ স্ত্রীলোক, বালক, রাখাল, ক্ষিতিপাল (বা রাজা)-গণ কর্তৃক নিজের ইচ্ছায় অহুরাগের সহিত নিজ নিজ দেশে যাহা গাহা হয়, তাহা দেশী (গীত বা রাগ বলিয়া) উক্ত হয়।

পূর্বে ও উপরে উক্ত বচনগুলিতে, গীত অর্থাৎ পূর্বোক্ত রঙ্গক স্বরগুচ্ছ বিষয়ের কথাই বলা হইয়াছে। রাগ ঐরূপ গীত দিয়াই গঠিত এবং উপরোক্ত দেশী গীত

বা রাগ পূর্বোক্ত স্বর দিয়াই গঠিত হইত। এতদ্ব্যতীত হারমোনিয়ম ও বিভিন্ন পাশ্চাত্য যন্ত্রে কন্সার্ট প্রভৃতির ও তৎসহ কৃত্রিম স্বরের বহু প্রচলন হওয়ার পূর্বে এবং কলের গান, বেতার গান ও সবাকচিহ্নের গান ও তৎসহ পূর্বোক্ত কোলাহল সংযুক্ত সংগীত চলন হওয়ার বহু পূর্বে, এখন হইতে চল্লিশ, পঞ্চাশ বৎসর পূর্বে, উপরোক্ত দেশী গীতের জায় এতদ্ব্যতীত, বহু কীর্তন গান, কালী ও শিব প্রভৃতি বিষয়ক গান, আগমনী গান, রামপ্রসাদী গান, বাউল গান, নিধুবাবুর টগা প্রভৃতি গান জনসাধারণের মুখে মুখে শুনা যাইত। অধুনা উৎকৃষ্ট রাগ রাগিণীর গান ত' দূরের কথা, উপরোক্ত জনসাধারণে প্রচলিত গান বা তৎপরিবর্তে আধুনিক ঐরূপ কোন জৈগীর জনসাধারণে প্রচলিত গান এতদ্ব্যতীত আর বড় একটা শুনা যায় না। অধুনা কোন কোন কলের গান বা বেতার গান বা সবাক চিহ্নের গান ও সংগীত পরীক্ষার উচ্চস্থান প্রাপ্ত কোন কোন বালক বালিকা বা গায়ক গায়িকারও নাম-ডাক ও পশার হওয়ার কথা কিছুদিন শুনা যায়, কিন্তু প্রায়ই সেই নামডাক বেশীদিন শুনা যায় না। ইহার কারণ কি? ঐ সকল কণ্ঠ বা যন্ত্রসংগীত পূর্বোক্ত স্বরের কোন না কোন অঙ্গহানির জন্ত স্বর দিয়া গঠিত নহে ও সে কারণ পূর্বোক্ত গীত পর্যায়ভুক্ত নহে বা ঐগুলি অঙ্গহীন, ঐ গীত যাহা দেখাইয়াছি প্রধানতঃ তাহাই উহার কারণ। এতদ্ব্যতীত কলের বা সবাক চিহ্নের সংগীত, প্রত্যেকবার ঠিক একই প্রকার হয় ও সে কারণ একঘেয়ে ও শীঘ্র অরঙ্গক হয়। একই লোক কর্তৃক একই গান বা যন্ত্রসংগীত বিভিন্ন সময়ে আবহাওয়ার ও শ্রোতাদের ক্রতির পরিবর্তনে কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ পরিবর্তিত হইয়াই উৎপাদিত হয়। ঐরূপ পরিবর্তন এবং উপরোক্ত স্বাভাবিক সঘট যুক্ত ও অন্তান্ত অঙ্গযুক্ত পূর্বোক্ত স্বর ও তৎগঠিত পূর্বোক্ত গীত, জীবিত লোকের উপযোগী ও অঙ্গুল।

উপরোক্ত কৃত্রিম স্বরের সংগীত বা কল-চালিত সংগীতে ও গীতের উপরোক্ত অঙ্গগুলির, যাহা ঐ ঐ স্বর ও গীত চমৎকারিত্ব থাকিলেও উহা বৈশীক্ষণ স্থায়ী হয় না। আধুনিক হইতে হইলেই অত্যাবশ্যকীয়, সেই সকল অঙ্গের একটি গায়ক, বাদক বা সংগীত-শিক্ষার্থীরা যদি প্রতিষ্ঠা অর্জন অঙ্গহানিও না করেন, এবং ঐ প্রত্যেক অঙ্গ বর্তমান ও তাঁহাদের ঐ প্রতিষ্ঠা ও তাঁহাদের কর্তৃক আলোচিত রাখিয়াই যেন শ্রেষ্ঠ আদর্শের গীতের অমূল্যন ঐ বিদ্যা, উপরোক্তরূপ কৃত্রিমতার হাত হইতে রক্ষা করেন।

করিতে ইচ্ছুক হইয়েন, তাহা হইলে তাঁহারা যেন স্বরের [সমাপ্ত]

শ্রীখে লবাত্ত (প্রাচীন গড়েরহাটী হাতুটী)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হাতুটী বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্তন শিক্ষালয়ের

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত নবদীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীমণীমোহন পালের চেষ্টায়।

২০। (নৃত) ঝাউরর জাঝিনি জাঝিনি খেটা — তাউরর তাখিটি তেটেতা খেটা

জাঝিনি খেটা — জাঝিনি খেটা — জাঝিনি জাঝিনি ঝা — গুরগুর দা — ছেই

তেটে তেটে খেটে তেই — ১৮ মাজা।

২১। (নৃত্য) তাকেটা খেইটী তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা

তাকেটা খেইটী তাক্ তেরে খেটা তেরে খেটা

খেইটী খেইটী খেই তেরে খেটা তেরে খেটা

তেটে তেটে তেটে তেটে খো — খো — খো — খো —

তেটে তেটে তেটে তেটে ধো — ধো — ধো — ধো —

তেটে তেটে তেটে তেটে খেটা দাধি নিতা খেটা

তিন্ তাক্ তেরে খেটা খেইটা খেইটা খেই

খেই গুরগুর দা — ছেই তেটে তেটে খেটে তেই—৩২ মাত্রা।

২২। (নৃত্য) ঝা — — — তেরে তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা নাক্ তেরে খেটে তাখি তা — — —

তা — — — তেরে তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা নাক্ তেরে খেটে তাখি তা — — —

দাধিন দেরে গেরে ধ্রাং — — — দা — ধিন দেরে গেরে ধ্রাং — — —

দাধিন্ দেরে গেরে খেটেতা খেটেতা খেটে

তেটে তেটে তেটে তেটে তা খুর খুর তা খুর খুর তা খুর

তেটে এস্তা খেটে তিনি গিগিইঘি নিতা খেটা

ঝা — তিনি ঝা — তিনি তেটেএস্তা খেটে তিনি

দা গুরগুর যিনিতা খেটা তা — গুরগুর দা — ছেই

তেটে তেটে খেটে তেই—৩২ মাত্রা।

২৩। (নৃত্য) তেটে তেটে খেটে তেই তেটে তেটে খেটে তেই

তেটে তেটে খেটে তেই দেরে দেবে খেটে তেই—৮ মাত্রা। (ছেইবার বাজিবে)।

২৪। (নৃত) দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্

দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্ তেৱে তেৱে খেনে নাক্ = ৮ মাত্রা। (দুইবার বাজিবে)।

২৫। (দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে

ঘেনে নাগ্ দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে) = গুরুবোল ৮ মাত্রা।

(তেৱে তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে নাক্ তেৱে

খেনে নাক্ তেৱে তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে) = লঘু বোল ৮ মাত্রা।

মোট ১৬ মাত্রা। (দুইবার বাজিবে)।

২৬। (দেৱে দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে ঘেনে দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে) গুরুবোল = ৬ মাত্রা।

(তেৱে তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে খেনে তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে)

লঘু বোল = ৬ মাত্রা, মোট ১২ মাত্রা। (দুইবার বাজিবে)।

২৭। দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে

দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে

দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে নাগ্ দেৱে ঘেনে

তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে নাক্ তেৱে খেনে = ১৬ মাত্রা। (দুইবার বাজিবে)

(ক্রমশঃ)

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)

আড়া চৌতাল

৬০৪। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$
কং দেং খা তেটে গদিধেনে ঘেগে
তেটে জেকেটে খুন্ তেরে কেটে তাগ
তেরে কেটে তাগ তেরে কেটে খা
৬০৫। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$
খাগে তেটে খা জেকেটে তাগ ক জেকেট
তাগ জেকেটে তাগ ক দেং তা আনে
কতা খা কতা দেং কদেং তা- আনে
কতা খা কতা দেং কদেং তা আনে
কতা খা
৬০৬। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$
খাগে তেটে খা জেকেটে তাগ ক জেকেটে
তাগ জেকেটে তাগ কতা কড়ান কতা
কড়ান খা : দেং দেং কতা কড়ান কতা
কড়ান খা দেং দেং কতা কড়ান তা
কড়ান খা
৬০৭। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$
কত কতা কড়ান তেটে কজেকেটে তাগ
জেকেটে দেং জেগে তা জেগে তা জেগে

$\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$
তা দেং দেং দেং জেগেতা খা
 $\begin{matrix} ৩ \\ ৪ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$
জেগে তা খা জেগে তা খা
৬০৮। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ৩ \\ ৪ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$
খুন্ খাগে দেং ঘেনা আন খাগে তেটে
কতেটে কতেটে কতা গদি ঘেনে নাগ
খেগে দেং ঘেনে কতা ঘে জেকেটে তাগ
কড়ান খা তং খেটে খুন্ কেটে তাগ
তেরে কেটে নাগ দেং খা
৬০৯। $\begin{matrix} + \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ১ \\ ২ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ২ \\ ৩ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ৩ \\ ৪ \end{matrix}$ $\begin{matrix} ০ \\ ১ \end{matrix}$
দেং তেটে তেটে ঘেগে তেটে ঘেনে
নাগ ঘেঘে দীদী ঘেঘে তেটে ঘেগে তেটে
ত রাড়ে দীঘেনে নাগেনে কতা কতা
দেং তাঘে এরা কতা কতা কতা তা
দেং খুন্ খুন্ কং খুন্ খুন্ দেং তেটে
নান তেটে তা খুন্ নান তাগ ঘড়ান তাগ
ঘড়ান ঘড়ান তাগে তেটে ঘড়ান
জেকেটে তাগ দেং তেটে কতা
গদিধেনে খা
(ক্রমশঃ)

সেতার শিক্ষা

পূর্বাহ্নবৃত্ত

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেন গুপ্ত

স্পর্শকুস্তন—

পূর্বোন্নিখিত স্পর্শ ও কুস্তন এই দুইটি ক্রিয়া এক সঙ্গে সংসাধিত হইলে তাহাকে স্পর্শকুস্তন বলে।

বাম হস্তের তর্জিনী দ্বারা তারটিকে কোন পদ্যটি টিপিয়া রাখিয়া দক্ষিণ হস্তের আঘাতের সঙ্গে সঙ্গেই বাম হস্তের মধ্যমাঙ্গুলী দ্বারা পরবর্তী পদ্যটি স্পর্শ করিয়াই নিম্নদিকে কাটিয়া লইলে স্পর্শকুস্তন হইবে।

স্পর্শকুস্তন সাধন প্রণালী

(ক) আরোহী—সরা	রসা,	রগা	গরা,	গমা	মগা,	মপা	পমা,
	X		X		X		X
ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০
পধা	ধপা,	ধনা	নধা,	নসা	স'না,	স'রা	র'সা ।
	X		X		X		X
ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০
অব:	নসা	স'না,	ধনা	নধা,	পধা	ধপা,	মপা
	X		X		X		X
ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০
গমা	মগা,	রগা	গরা,	সরা	রসা,	নসা	সনা ॥
	X		X		X		X
ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০	ডাআ	রা ০
(খ) আ:	সরসা,	রগরা,	গমগা,	মপমা,	পধপা		
	X	X	X	X	X		
ডাআ	০	ডাআ	০	ডাআ	০	ডাআ	০
ধনধা	নস'না	স'র'সা					
	X	X	X				
ডাআ	০	ডাআ	০				
অব:	নস'না,	ধনধা,	পধপা,	মপমা,	গমগা,		
	X	X	X	X	X		
ডাআ	০	ডাআ	০	ডাআ	০	ডাআ	০
রগরা,	সরসা,	ন'সনা					
	X	X	X				
ডাআ	০	ডাআ	০				

উপরোক্ত অলঙ্কারটি মেজ্বারের আঘাত না করিয়াও সম্পাদন করা সম্ভব।

আশ বা ঘর্ষণ—

মেজরাবের এক আঘাত নিঃসৃত সুরের স্থায়ীস্বকাল মধ্যে বাম হস্তের অঙ্গুলীর অগ্রভাগ দ্বারা ঘর্ষণ করিয়া দুই বা ততোধিক সুর প্রকাশ করিতে পারিলে তাহাকে “আশ” বলে। সুরগুলি পর পর একত্রে ধ্বনিত হইবে এবং তন্মধ্যে প্রথম সুরটির শব্দই স্পষ্ট বা প্রবল হইবে। আশ অলঙ্কার ব্যতিরেকে যন্ত্রসজ্জীত প্রাণশৃঙ্গ হইয়া পড়ে, সুতরাং অশ্রাব্য অলঙ্কারের দ্বায় ইহাও যত্নসহ অভ্যাস করা কর্তব্য।

অবলিপিতে আশ প্রয়োগের সাঙ্কেতিক চিহ্ন সুরগুলির নিম্নে একটি সরলরেখা “—” দ্বারা প্রদর্শিত হইবে।

ধরা—(ক) আ: সরা রগা গমা মপা পধা ষনা নসাঁ ।

ডা ০ রা ০ ডা ০ রা ০ ডা ০ রা ০ ডা ০

অব: স'না নধা ধপা পমা মগা গরা রসা ॥

ডা ০ রা ০ ডা ০ রা ০ ডা ০ রা ০ ডা ০

(খ) আ: সরগা রগমা গমপা মপধা পধনা ধনসাঁ ।

ডা ০০ রা ০০ ডা ০০ রা ০০ ডা ০০ রা ০ ০

অব: স'নধা নধপা ধপমা পমগা মগরা গরসা ॥

ডা ০০ রা ০০ ডা ০০ রা ০০ ডা ০০ রা ০০

(গ) আ: সরগমা রগমপা গমপধা মপধনা পধনসাঁ ।

ডা ০০০ রা ০০০ ডা ০০০ রা ০০০ ডা ০০০

অব: স'নধপা নধপমা ধপমগা পমগরা মগরসা ॥

ডা ০০০ রা ০০০ ডা ০০০ ডা ০০০ রা ০০০

ভ্রম-সংশোধন

ভাল সংখ্যায় :—

২২৮ পৃষ্ঠায় খাচাক ঠাটের অন্তর্গত কয়েকটি রাগের উদাহরণ

২২৯ „ প্রথম কলমের নবম লাইনে

বিগত আশ্বিন সংখ্যায় :—

৩৪১ পৃষ্ঠায় প্রথম কলমের নবম লাইনে

„ „ দ্বিতীয় কলমের সতের লাইনে

„ „ „ „ পঁচিশ লাইনে

„ „ „ „ ফুটনোটের

এই স্থানে

বাগেলী

করিয়াছেন

এই হইবে

বাগেলী

করিয়াছেন

ভাল

সঞ্চারী শব্দে

তান কাহাকে বলে

রাগরাগিণী

ভান

সঞ্চারী শব্দের

তান কাহাকে বলে ?

রাগরাগিণী

স্বরলিপি

মিশ্র—দাদ্,রা

আমার প্রাণে, আমার গানে, আমার ধ্যানের মাঝে
এসো ওগো জীবন মরণ ভুবন মোহন সাজে ।

ভোর আকাশে তরণ রবি
আঁকে তোমার মোহন ছবি,
শুকতারাটির বুকের 'পরে
তোমার আসন রাজে ।

আপনহারা থাকি চেয়ে
হৃদয় দুয়ার খুলে ;
বারেক যদি আসো প্রভু
শূন্য এ দেউলে ।

সুখের প্রাতে দুখের রাতে
পরশ বুলাও হৃদয় পাতে,
অশ্রু হাসির গোপন বীণায়
তোমারি সুর বাজে ।

রচনা—শ্রী ইন্দিরা সেন মজুমদার

সুর ও স্বরলিপি—শ্রী পঙ্কজকুমার মল্লিক মহাশয়ের ছাত্র শ্রী মিলনময় মুখোপাধ্যায়

II	{সা	সরা	-গা		গা	গা	-১	I	গা	গমা	-মা		গা	রা	-১	I
	আ	মার	ব্		প্রা	ণে	০		আ	মা০	ব্		গা	নে	০	

রা	রা	রা		রা	রা	-গা	I	গরা	সা	-১		-রা	-রগা	-১	I
আ	মা	র		ধা	নে	ব্		মা০	বে	০		০	০০	০	

-গরা -সা -া | -া -া -া i -ধা সা -া | সা সা -ধা I
 ০০ ০ ০ | ০ ০ ০ এ সো ০ | ও গো ০

ধা ধা -ধা | ধা ধা ধা I গা গা -গা | রা রগা গা I
 জী ব ন্ ম র ৭ ছ ব ন্ মো হ ০ ন

গরা সা -া | (রা রা -রা I রা রা -গা | গরা সা -া I
 সাঁ০ কে ০ আ মা ব্ ধা নে ব্ মাঁ০ কে ০

-রা -রগা -া | -গরা -সা -া) I -া -া -া II
 ০ ০০ ০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

II পা -গা গা | পা পা -ধা I সাঁ সাঁ সাঁ | সাঁ সাঁ -া I
 ভো ব্ আ কা শে ০ ত ক ৭ র বি ০

সাঁ সাঁ সাঁ -া | রাঁ রাঁ -রাঁ i রাঁ সাঁ রাঁ -গা | গরাঁ সাঁ -া I
 জী কে ০ তো মা ব্ মো হ ০ ন্ ছ বি ০

সাঁ -গা গা | রাঁ গা -গা I সাঁ রাঁ -া | ধা সাঁ -া I
 ও ক তা রা টি ব্ ব্ কে ব্ প রে ০

সা সরা -গা | গা গা -গা I রা -রগা -া | গরা -সা -া II
 তো মাঁ০ ব্ আ স ন্ রা ০০ ০ ভো ০ ০

II ধা সা সা | সা ঋ -া I ঋ ঋ -া | ঋ ঋ -া I
আ প ন | হা রা ০ | ঋ কি ০ | চে ঘে ০

গা গা -গা | রা রা -া I গরা সা -া | সা পা -া I
হ দ য় | ছ যা ব | খু ০ লে ০ | বা রে ক

পা পা -া | পা পদা -গা I দা পা -া | গা -া গা I
ব দি ০ | আ সো ০ ০ | প্র ভু ০ | শূ ০ ত্র

রা রা -গা | গরা সা -া I -রা -রগা -া | -গরা -সা -া II
এ দে ০ | উ ০ লে ০ | ০ ০০ ০ | ০০ ০ ০

II পা গা গা | পা পা -ধা I সা সা -সা | সা সা -া I
হু থে র | প্রা তে ০ | ছা থে ব | রা তে ০

সা রা -রা | রা রা রা I সা সরী গা | গরা সা -া I
প ব শ | বু লা ও | ছ দ ০ য | পা তে ০

সা গা -া | রা গা গা I সা রা রা | ধা সা সা I
অ ঞ ০ | হা সি ব | গো প ন | বী গা য

সা রা রা | গা -া -গা I রা -রগা -া | গরা -সা -া II
তো যা রি | হু ০ ব | বা ০০ ০ | জে ০ ০ ০

সেতারের গং

দেশ-চিমা-ত্রিভাল
(পূর্বাছত্তি)

শ্রীচুর্গাপ্রসাদ রায়

১৬। স্না^১ | সা মপনর্না^১ রণধপা^১ মরমপা^১ I না⁺

১৭। (সং) * স্না^১ রসপধা^১ গধপমা^১ গরগসা^১ I না⁺

১৮। রমপমা^১ স'স'র'না^১ পনস'স'না^১ গমপমা^১ I না⁺

১৯। ন্মরমা^১ পনস'র'না^১ | গ'স'র'না^১ স'র'স'না^১ ধস'গধা^১ মপংপা^১ I না⁺

২০। র'গ'স'না^১ | স'ংর'না^১ সংসং^১ স'গধমা^১ গরগসা^১ I না⁺

২১। গণধপা^১ ধধপমা^১ | পপমগা^১ মমগরা^১ রগদসা^১ ন্মরমা^১ |

মপগধা^১ মপধমা^১ গরগসা^১ সরমপা^১ I না⁺

২২। গ'ধ'গ'না^১ ধপধপা^১ ধধপমা^১ পমপমা^১ | মগমগা^১ মমগরা^১ গরগসা^১ সনন্সা^১ I না⁺

২৩। মগরসা^১ পমগরা^১ ধপমগা^১ র'র'স'না^১ | স'গধপা^১ পমগরা^১ গসন্সা^১ সরমপা^১ I না⁺

২৪। প'গ'ধপা^১ মগরগা^১ সরমপা^১ নস'গধা^১ | মগরগা^১ সন'সা^১ নস'র'না^১ স'গধপা^১ |

মগরগা^১ সন'সা^১ মপমপা^১ স'ংমপা^১ | স'ংসরা^১ মপস'ং^১ সরমপা^১ স'ংসং^১ I না⁺

* এই গতে যে যে স্থলে ০ বিন্দু চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেগুলি ঝঙ্কারের তারে বাদিত হইবে।

- ২৫। ^৩ম'গ'র'স' গ'র'স'ণা র'স'ণধা স'ণধপা | ^০ণধপমা ধপমগা পমগরা মগরসা |
^১ন'স'র'সা র'র'র'রা মমমমা পপপপা I ⁺না
- ২৬। প'ন'স'রা মপনস' | ^১র'ম'গ'ম' গ'স'ণধা পমগরা গন'সা I ⁺না
- ২৭। ^০ন'স'র'মা পনস'র' স'ন'স' ^১ন'স'র'মা | ^০পনস'র' স'ন'স' র'স'র'ণা ধমপ ⁺I না
- ২৮। ^৩ন'স'র'রা স'ণধগা স'স'ণধা পধগা | ^০ধধমপা ধধপমা গমপপা মগরগা |
^১মমরসা রমপনা স'র'স'ণা ধপমপা I ⁺না
- ২৯। ^৩গরগগা সন'সা ধপধমা মগ'সা | ^০ণধপধা মগরগা স'র'স' র'স'র'ণা |
^১ধমরগা স'স'সা স'র'রা ম'প ⁺I না

আস্থাত্রীর ব্যাকার

- ⁺৩০। ন'না ন'না স'সা স'সা | ^০ন'না ন'না স'সা স'সা |
ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা
- ^০র'মা প'পা প'পা | ^১ম'পা ন'না স'সা স'সা I
ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা
- ⁺র'স' র'গা ০০ধা প'পা | ^০ম'গা ০০ধা প'পা ম'গা |
ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা
- ^০রা'রা গা'রা সা'রা সা'রা | ^১রা'রা গা'রা ধ'পা ০০মা I
ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা ভারাবা

+
 ০পা০০ ন্‌০০০ সা০০০ রা০০০ | মা০০০ পা০০০ গা০০০ ধা০০০
 রাভারারা ভারারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

০
 মা০০০ গা০০০ রা০০০ গা০০০ | সা০০০ ন্‌০০০ সা০০০ সা০০০ I
 ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

অন্তরার ঝঙ্কার

+
 ম০০পা ০০না০ ০না০০ স'স'স' | স'০০স' ০০স'০ ০স'০স' ০স'০০ |
 ভাভারারা রাভারারা রাভারারা ভাভারারা ভাভারারা রাভারারা রাভারারা রাভারারা

০
 র'০০০ র'০০০ প'০০মা ০০গা০ | র'০গা০ স'০০০ স'০০০ র'০০০ I
 ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা রাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

+
 গ'০০ধা ০০পা০ ম'০গা০ র'০রা০ | গ'০০ধা ০গা০০ ধ'০০মা ০গা০০ |
 ভাভারারা রাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা রাভারারা ভাভারারা রাভারারা

০
 রা০০০ পা০০০ মা০০০ গা০০০ | রা০০০ গা০০০ সা০০০ সা০০০ I
 ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

+
 সরমপা নস'র'গা ধপধমা গরগসা | রসন্সা রমপমা পনস'র'গা গধমপা |
 ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

০
 ম'গ'০স' র'গ'০ধা পা০০০ গধ'০মা | পম'০গা সা০০০ সর'০মা মপ'০পা I না
 ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা ভাভারারা

(সমাপ্ত)

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাহ্নরুতি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

কণ্ঠসাধনায় হারমোনিয়ম ও তাহার সংক্ষিপ্ত ব্যবহার প্রণালী

কণ্ঠের প্রাথমিক স্বর সাধনায় অভিজ্ঞতা লাভ করিতে হইলে যে, একটি ভাল বাঁধা স্বর বিশিষ্ট হারমোনিয়ম যন্ত্রের আবশ্যক এবং প্রকৃতপক্ষে সামান্য চেষ্টার দ্বারা ও অল্প সময়ের মধ্যে প্রাথমিক স্বর সাধনগুলি হারমোনিয়মের স্বরের সঙ্গে কণ্ঠের স্বর মিশাইয়া স্বর সাধন করা যে সর্বাপেক্ষা সহজসাধ্য, সে সম্বন্ধে ইতিপূর্বে বিশদভাবে বলা হইয়াছে। এক্ষণে হারমোনিয়ম যন্ত্র সহযোগে কণ্ঠ-সাধনায় সূত্ৰ ও সরল উপায় সম্বন্ধে নিম্নে কয়েকটি উদাহরণ দিব। প্রাথমিক কণ্ঠসাধন কালে হারমোনিয়মের প্রত্যেকটি স্বরের সহিত মিল রাখিয়া কণ্ঠসাধনোপযোগী একটি স্বাভাবিক স্বর অষ্টক সাধন করিতে হইবে, যেমন :—

আরোহণের সময়—সা, রে, গা, মা, পা, ধা, নি, সা, পরপর ক্রমান্বয়ে চড়াইয়া এবং অবরোহণের সময়—সা, নি, ধা, পা, মা, গা, রে, সা, পরপর ক্রমান্বয়ে নামাইয়া স্বরগুলি, কণ্ঠে তালে তালে এবং ধীরে ধীরে উচ্চারণ করিতে হইবে এবং লক্ষ্য রাখিতে হইবে যে, হারমোনিয়মের স্বরের সঙ্গে কণ্ঠের স্বর যেন বেশ সুলভভাবে মিশিয়া যায়। এইরূপ স্বাভাবিক এক অষ্টক স্বর সাধনের পর কড়ি ও কোমল স্বরের সাধন অভ্যাস করিতে হইবে, সে সম্বন্ধে পরে বুঝান হইবে। এক্ষণে হারমোনিয়ম যন্ত্রের ব্যবহার সম্বন্ধে প্রথম শিক্ষার্থীদের কতকটা জানিয়া রাখা আবশ্যক বোধে কিছু লিখিব।

যদিও হারমোনিয়ম অনেক প্রকার হইয়া থাকে, যেমন অর্গ্যান, কোন্ডিং, টেবিল ও বক্স হারমোনিয়ম

ইত্যাদি। তন্মধ্যে এ স্থলে আমি বক্স-হারমোনিয়ম ব্যবহার সম্বন্ধেই বলিব। হারমোনিয়ম বাজাইবার সময় প্রথমতঃ বসিবার দিকে লক্ষ্য রাখিতে হইবে, যেন মেরুদণ্ডটি বেশ সোজাভাবে থাকে অর্থাৎ স্বাভাবিক অবস্থায় সোজাভাবে বসিতে হইবে। তারপর হারমোনিয়মটি এমন ভাবে লইতে হইবে যেন বাম পার্শ্বের অর্দ্ধভাগ জাহুর উপর এবং অবশিষ্টাংশ মাটির উপরে থাকে। বাজাইবার সময় বাম হস্তের দ্বারা ধীরে ধীরে বেলো (হাপোর) করিয়া দক্ষিণ হস্তের অঙ্গুলি চালনার দ্বারা হারমোনিয়ম যন্ত্রটির এক একটি চাবি টিপিয়া বাজাইলে প্রত্যেকটি হইতে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার স্বর বাহির হইবে। অঙ্গুলিগুলি এমন ভাবে চালনা করিতে হইবে যাহাতে চাবিগুলির উপর নখ স্পর্শ না করে অর্থাৎ অঙ্গুলির অগ্রভাগ স্পর্শের দ্বারা এমন ভাবে চালনা করিতে হইবে যেন অঙ্গুলিগুলি পরস্পর পরস্পরের সহিত জড়াইয়া না যায়। বাজাইবার সময় অঙ্গুলি ঠিক ভাবে চালনা করিতে না পারিলে হারমোনিয়মের স্বর স্পষ্ট বাহির হইবে না। আরও এক বিষয়ের প্রতি লক্ষ্য রাখিতে হইবে, যেন দক্ষিণ হস্তের কত্‌ই পাঁজরায় স্পর্শ না করে।

বেলো করিবার পূর্বে হারমোনিয়মের সম্মুখদিকের দিকের Stopper অর্থাৎ কাঠের টানা যাহা থাকে আবশ্যকমত তাহার কয়েকটি টানিয়া খুলিয়া লইতে হয়। বেলো করিয়া এমনভাবে হাওয়া ছাড়িতে হইবে যেন হারমোনিয়মের রীডে ধাক্কা না লাগে অর্থাৎ সমান ভাবে ধীরে ধীরে (দম্‌কা হাওয়া না দিয়া) প্রত্যেকটি চাবি হইতে

মোলায়েম ও স্রষ্ট্রায্য স্র নির্গত হয় তৎপ্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখিতে হইবে। দম্কা বা কম বেশী হাওয়া দিলে হারমোনিয়ম হইতে এমন একটা (ভক্ ভক্) শ্রতিকটু শব্দ বাহির হয় যাহা কণ্ঠসাধনার পক্ষে সম্পূর্ণ অযোগ্য।

ছোট-বড় অর্থাৎ Single বা Double রীডের হারমোনিয়ম অল্পপাতে কম বেশী কতগুলি Stopper থাকে। তাহার প্রত্যেকটী হইতে এক এক প্রকার অথবা দুই ও উচ্চ শব্দ নির্গত হয় এবং দক্ষিণ পাশের শেষে যে Stopperটী থাকে তাহা টানিয়া খুলিয়া দিলে কম্পনের দ্বায় এক প্রকার শব্দ বাহির হইয়া থাকে, ইহা কণ্ঠ-সাধনের সময় ব্যবহার করিতে হয় না। Stopper বন্ধ রাখিয়া হারমোনিয়মে বেলো করিবার নিয়ম নাই। হারমোনিয়ম বাজাইতে হইলে কোন না কোনও Stopper টানিয়া খুলিয়া দিতে হইবে, নতুবা হারমোনিয়ম যন্ত্রটী শীঘ্র নষ্ট হইবার সম্ভাবনা থাকে। হারমোনিয়ম যন্ত্রটিকে সর্বদা ব্যবহারোপযোগী করিয়া রাখিতে হয়। অধিক দিন ব্যবহারের ফলে Tune ধারাপ হইয়া যাইলে, Tune বা স্র বাঁধিয়া লওয়া উচিত। হারমোনিয়মের বেসুরা অবস্থায় কণ্ঠসাধন করিলে কণ্ঠের স্রও বেসুরা হইয়া যাইতে পারে। এ বিষয়ে প্রথম শিক্ষার্থীদের বিশেষ সতর্কতা অবলম্বন করা উচিত। সকল হারমোনিয়ম যন্ত্রে কতকগুলি সাদা ও কাল পর্দা থাকে, ঐগুলি এমনভাবে সাজান থাকে অর্থাৎ হারমোনিয়মের কাল চাবিগুলি সাদা চাবিগুলির মধ্যে মধ্যে এমন ভাবে স্থাপিত থাকে যেন দেখিলেই মনে হয় কোথাও বা দুইটী একত্রে আবার কোথাও বা তিনটী একত্রে স্থূল্লাবদ্ধরূপে রহিয়াছে। এই একত্রেস্থিত দুইটী কালো চাবির পূর্বের বামদিকে যে সাদা চাবিটী থাকে, ইংরাজী মতে ঐ চাবিটির স্রকে “C বা

Standard স্র” বলা হয়, ইহা পূর্বে সপ্তক পরিচয়ের চিত্রে বিশদভাবে বুঝান হইয়াছে।

সহজ পদ্ধতিলব্ধনে হারমোনিয়মের স্বাভাবিক পর্দার স্রগ্রাম পরিচয়

প্রাথমিক স্র সাধনকালে শিক্ষার্থিগণ নিজ নিজ কণ্ঠ স্রের ওজন অনুযায়ী (অর্থাৎ এক অষ্টক স্রের উপর কণ্ঠের স্র যেন বেশ স্বাধীনভাবে বিচরণ করিতে পারে; জোর করিয়া বা অস্বাভাবিক ও কর্কশ শ্রতিকটু স্র বাহির না হয় এইরূপ অবস্থায়) হারমোনিয়ম যন্ত্রের যে কোন একটা পর্দা বা স্রকে “সা” স্র স্থির করিয়া অভ্যাস করিবেন। প্রথম প্রথম অভ্যাসকালীন নিত্য এক স্রেই অভ্যাস করা উচিত, বারংবার স্র পরিবর্তন করিতে থাকিলে কণ্ঠ স্রের ওজন (Pitch) ঠিক থাকিবে না, ফলে কণ্ঠের Standard Pitch ধরা অস্বীকা হইয়া পড়িবে। অর্থাৎ প্রথম সাধনকালে যখন তখন যে কোনও স্র হইতে কণ্ঠ সাধনা করা উচিত নয়। তাহা হইলে প্রথম হইতে কণ্ঠের স্র ধারাপ হইয়া যাইবার আশঙ্কা থাকে।

১। প্রথমতঃ হারমোনিয়ম লইয়া অভ্যাস করিবার সময় সাদা কিংবা কাল যে কোন একটা পর্দা বা স্র যাহা পূর্বকথিত অনুযায়ী কণ্ঠের সা স্রের সহিত বেশ স্রন্দর ভাবে মিশিয়া যাইবে সেই স্রটীই হইবে শিক্ষার্থীর কণ্ঠের ওজন অনুযায়ী স্বাভাবিক “সা” স্র।

২। স্বাভাবিক সেই “সা” পর্দার অব্যবহিত পরের একটা পর্দা (তাহা সাদা বা কাল যাহাই হউক না কেন) বাদ দিয়া পরের পর্দাটির স্র যাহা বাজিবে সেই স্রটীই হইবে স্বাভাবিক “রে” স্র।

৩। স্বাভাবিক “রে” পর্দার অব্যবহিত পরের একটা পর্দা বাদ দিয়া পরের পর্দাটির স্র যাহা বাজিবে সেই স্রটীই হইবে স্বাভাবিক “গা” স্র।

৪। স্বাভাবিক “গা” পর্দার ঠিক অব্যবহিত পরের পর্দাটির সুর যাহা বাজিবে সেই সুরটাই হইবে স্বাভাবিক “মা” সুর।

৫। স্বাভাবিক “মা” পর্দার অব্যবহিত পরের একটা পর্দা বাদ দিয়া পরের পর্দাটির সুর যাহা বাজিবে সেই সুরটাই হইবে স্বাভাবিক “পা” সুর।

৬। স্বাভাবিক “পা” পর্দার অব্যবহিত পরের একটা পর্দা বাদ দিয়া পরের পর্দাটির সুর যাহা বাজিবে সেই সুরটাই হইবে স্বাভাবিক “ধা” সুর।

৭। স্বাভাবিক “ধা” পর্দার অব্যবহিত পরের একটা পর্দা বাদ দিয়া পরের পর্দাটির সুর যাহা বাজিবে সেই সুরটাই হইবে স্বাভাবিক “নি” সুর।

৮। স্বাভাবিক “নি” পর্দার ঠিক অব্যবহিত পরের পর্দাটির সুর যাহা বাজিবে সেই সুরটাই হইবে চড়ার স্বাভাবিক “সাঁ” সুর।

হারমোনিয়মের পর্দা বা সুরগুলি যন্ত্রে এমনভাবে সাজান থাকে যে, যেস্থান হইতে সা রে গা মা পা ধা নি সাঁ সুরগুলি বাজান যাউক না কেন, হারমোনিয়মের

স্বাভাবিক গা ও মা এবং স্বাভাবিক নি ও সাঁ পর্দা সকল সময়েই ঠিক পাশাপাশি ভাবে থাকিবেই এবং উভয় সুরের মধ্যে কোন অতিরিক্ত পর্দা হারমোনিয়ম যন্ত্রে ব্যবহার হয় না, অর্থাৎ হারমোনিয়মে এই উভয় পর্দার মধ্যে কোন নির্দিষ্ট সুর থাকে না। এতদ্ব্যতীত অবশিষ্ট স্বাভাবিক এক অষ্টক সুর যাহা হারমোনিম যন্ত্রে ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগের উভয় দুইটা সুরের মধ্যে মধ্যে অসংখ্য স্ফুংগ সুরের তরঙ্গ থাকিলেও হারমোনিয়ম যন্ত্রে একটা মাত্র সুরের পর্দা ব্যবহার হইয়া থাকে; যেমন:—স্বাভাবিক সাঁ ও রে, রে ও গা, মা ও পা, পা ও ধা এবং ধা ও নি এই সুরগুলির মধ্যে মধ্যে একটি হিসাবে পর্দা বা সুর যাহা থাকে, সেই পর্দাগুলির সুরকে কোমল ও কড়ি সুর হিসাবে ব্যবহার করা হয়, সে সম্বন্ধে পরে বুঝান হইবে। এক্ষণে ইহাই ধারণা রাখিতে হইবে যে, উভয় দুইটি স্বাভাবিক পর্দার মধ্যবর্তী পর্দাটি বাদ দিয়া পূর্নকথিত অল্পযায়ী যথারীতি হারমোনিয়ম বাজাইয়া যাইলে ঠিক স্বাভাবিক এক অষ্টক সুর বাজান হইবে। ইহা প্রথম শিক্ষার্থীর জানিয়া রাখা আবশ্যক। (ক্রমঃ)

গান

শ্রীপারুলপ্রভা দাশগুপ্তা

আমার নীরব ভাষা
তুমিই শুধু জান্বে প্রিয়
এই তো আমার আশা।
তাই আঁখি আজ পথ চেয়ে
গানখানি তার যায় যে গেয়ে
জীবন আমার কুসুম হয়ে
বাঁধবে পদে বাসা।

সবার কাছে পাই অনাদর
তাইতো সারাক্ষণ
তোমার লাগি হে গিরিধর
কাদে আমার মন।
এস প্রাণের ভবন মাঝে
সেজে তুবনমোহন সাজে
তোমার পায়ে দিব প্রভু
মোর জীবনের কান্না হাসা।

স্বরলিপি

(খেয়াল)

দরবারী তোড়ী-তেতালী

শুধর বনরা বন আয়ো গাও সখিয়ন মিল

আনন্দ বধাও রামা

শুভ ঘরি শুভ দিন মোরে ঘর আজিলা

চতুর বনা রামা ॥

রচনা—খুশাল খাঁ

স্বরলাপ—৬ প্রতুলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়

০	১	২	৩
{ দা ক্রা জা ক্রা জা খা সন্ সা জা -১ -১ -১ খা জা খা সা }			
স্ব ঘ র ব ন রা ব০ ন আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ য়ো			
০	১	২	৩
সা ন্ দা সা ন্ খা সা -১ সা সা জা -১ জা খা -১ সা			
গা ০ ও স খি য় ন ০ মি ল আ ০ ন ০ ০ ন্দ			
০	১	২	৩
সা জা ক্রা দা সা না দা পা জা ক্রা দদা ক্রা জা খা জা দদা ক্রা জা খা সা ন্ সা			
ব ধা ০ ০ ০ ০ ০ ও রা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ মা			
০	১	২	৩
{ পা ক্রা না দা সা না সা সা না সা খা জা জা খা সা সা }			
শু ভ ঘ রি শু ভ দি ন মো ০ রে ঘ র আ জে লা			
০	১	২	৩
নদা না সা খা জা -১ -১ -১ জাপা ক্রা দা পনা দা ক্রা জা খা সা			
চ ত র ব না ০ ০ ০ রা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ মা			

তান

- ১। ননা দনা দক্রা জক্রা | দদা ক্রজা খা সা ন্ সা |
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
- ২। মজা ক্রদা নসাঁ খজাঁ | খসাঁ নদা ক্রজা খা সা |
খা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

পুস্তক পরিচয়

হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তানসেনের স্থান (২য় সংস্করণ)—শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী প্রণীত। শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্র বাগচী কর্তৃক গৌরীপুর, ময়মনসিংহ হইতে প্রকাশিত। বিশ্ববিস্তৃত সঙ্গীতসম্রাট তানসেনের জীবনী ও হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তাঁহার অপূর্ণ প্রভাবের আলোচনা পুস্তক। ১৪৪ পৃষ্ঠায় সম্পূর্ণ। মূল্য এক টাকা।

সঙ্গীতসম্রাট তানসেনের নাম আজও আমাদের দেশের অগ্র পরে কা কথ্য বালক বালিকাদেরও মুখে মুখে। অচ্যাবধি সঙ্গীতে তাঁহার অপূর্ণ প্রভাবই ইহার মূল কারণ। সঙ্গীতশাস্ত্রাত্মরাগী গৌরীপুরের জমিদার শ্রীযুক্ত ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরীর সুযোগ্য পুত্র শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী তানসেনের জীবনী আলোচনাসূত্রে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ও ক্রমে যন্ত্রসঙ্গীতে কেমন করিয়া তানসেন একচ্ছত্র সম্রাট হইয়া বসেন এবং আজও তাঁহার সেই প্রভাব ভারতীয় সঙ্গীত-ক্ষেত্রে কি ভাবে প্রভাবান্বিত করিয়া রাখিয়াছে, তাহার সুদীর্ঘ আলোচনা সুললিত ভাষায় গ্রন্থকার এই পুস্তকে যত্নসহকারে করিয়াছেন। আলোচনা ঐতিহাসিক তথ্যপূর্ণ। ইহা পাঠে পাঠকের অমুসন্ধিৎসা বৃদ্ধি পাইবারই সম্ভাবনা।

তানসেনের (রামতল্লা পাড়ে) জন্মকথা, দশবৎসর বয়সে স্বামী হরিদাসের সঙ্গ লাভ, তাঁহার সঙ্গীত সাধনা, তাঁহার বিবাহ, রেওয়াদিগণিত রাজা রামের দরবারে তাঁহার আসন, সম্রাট আকবর শাহ কর্তৃক দিল্লীতে তাঁহাকে আনয়ন ও তাঁহাকে “তানসেন” উপাধি প্রদান। সমসাময়িক “গুলীর” উপর তাঁহার সঙ্গীতপ্রভাব, পুত্র বিলাস খাঁর কৃতিত্ব, কস্তা সরস্বতীর সহিত অদ্বিতীয়

বীণকার মিশ্রী সিংহের বিবাহ। পুত্রপৌত্রাদি ও দৌহিত্র দৌহিত্রাদি ক্রমে তানসেনী প্রভাব সঙ্গীতজগতে প্রসারিত হওয়া গ্রন্থকারের দক্ষ তুলিকায় সুস্পষ্টভাবে চিত্রিত হইয়াছে। সঙ্গ সঙ্গ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তানসেনের স্থান কোথায় তাহাও সুস্পষ্টভাবে নিদ্রিষ্ট হইয়াছে। এই গ্রন্থখানি গুলীগণ কর্তৃক যথেষ্ট আদৃত যে হইয়াছে তাহার পরিচয় ইহার প্রথম সংস্করণ ১৩৪৫ সালে প্রকাশিত হইয়া দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশিত করিতে হইয়াছে এক বৎসরের মধ্যে। দ্বিতীয় সংস্করণও যথেষ্ট সমাদৃত হইবে সন্দেহ নাই। ছাপা ও কাগজ ভালই।

শ্রীশ্রীলপ্রসাদ সর্বাধিকারী বার-এট-ল

সঙ্গীত-সংগ্রহ—স্বামী গৌরীশ্বরানন্দ ও স্বামী বৈদ্যানন্দ কর্তৃক প্রণীত। প্রাপ্তিস্থান—শ্রীরামকৃষ্ণ মিশন বিদ্যাপীঠ, পোঃ বৈদ্যানাথ, দেওঘর। মূল্য দেড় টাকা।

আলোচ্য পুস্তকখানি একটি গানের উৎকৃষ্ট গ্রন্থ বলিলেও অত্যাতি হয় না। গ্রন্থকারদ্বয় বহু পরিশ্রম পূর্বক বিবিধপ্রকার গান সংগ্রহ করিয়া এই গ্রন্থে লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। এই পুস্তকের গানগুলি অধিকাংশই ভক্তিরসাত্মক এবং বিখ্যাত কবিগণের দ্বারা রচিত। পুস্তকের প্রথমই বৈদিক শাস্তিপাঠ, ঋগ্বেদীয় শাস্তিপাঠ এবং ক্রমান্বয়ে দেবদেবী বিষয়ক গান সন্নিবেশিত হইয়াছে। এতদ্ব্যতীত কয়েকটি হিন্দী গানও ইহাতে আছে। সঙ্গীত রসজ্ঞদিগের নিকট এই গ্রন্থটি যে বিশেষভাবে সমাদৃত হইবে, এ কথা আমরা নিঃসন্দেহে বলিতে পারি।

—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

এবারকার এলাহাবাদ সঙ্গীতসম্মেলনে বাংলার অধিকাংশ গুণীই বিশেষ পারদর্শিতার সহিত গান বাজনার আসর জমাইতে পারিয়াছেন। বড় বড় সভায় যেখানে নানারকমের শ্রোতৃমণ্ডলীর সমাগম হয় সেখানে আসরের উপযোগী গান বাজনায় বাঙালীরা বেশ কৃতিত্ব অর্জন করিয়াছেন। এবারকার সম্মেলনে শ্রীযুত পাহাড়ী সান্তাল কুমার শচীন্দ্র দেববর্মা গানে ও শ্রীযুক্ত নীরদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী ও শ্রীযুক্ত রাধিকা মৈত্র বাজনায় তাই বিশেষ খ্যাতি ও সমাদর অর্জন করিয়া আসিয়াছেন। বাংলা দেশে হাফেজ আলি খাঁ ও এনায়েৎ খাঁ সাহেবের ত্রায় হুমিষ্ট বাদক ও বাদল খাঁ, জমিরুদ্দিনের ত্রায় গায়কদের প্রভাবে বাংলা দেশের গান বাজনায় সুরের আবেদন ও সরসতা বিশেষ বৃদ্ধি পাইয়াছে সন্দেহ নাই।

কন্ফারেন্সে ফৈয়াজ খাঁ গানে ও হাফেজ আলি খাঁ বাজনায় শ্রোতৃমণ্ডলীর চিত্ত সবিশেষ আকর্ষণে সক্ষম হইয়াছিলেন। ক্রমাগত বহু কন্ফারেন্সে সাফল্য লাভে তাঁদের যে অভিজ্ঞতার সঞ্চয় হইয়াছে, তাহাতে তাঁহারা সাধারণ শ্রোতাদের মন মুগ্ধ করিতে পারেন, শ্রোতাদের নাড়ী-নক্ষত্র তাঁরা বুঝিতে পারেন। অনেক কৃত্তী ওস্তাদ তাহা পারেন না—আবার অভিজ্ঞতার সঙ্গে সঙ্গে শ্রোতার মনোরঞ্জনর ক্ষমতা তাঁদের বৃদ্ধি পায়। সুপ্রসিদ্ধ খেয়ালী মুস্তাক হুসেন খাঁ সাহেব প্রথম দিন গান তত জমাতে পারেন নাই দ্বিতীয় দিন তাঁর গান বেশ জমিয়াছিল। তৃতীয় দিন তিনি শ্রোতাদের কৃচি অল্পায়া গানের খোরাক জোগাইতে পারিয়াছিলেন, তাই তাঁর গান শেষের

দিন বেশ সাফল্য লাভ করিয়াছে। ভারতের অন্যতম প্রসিদ্ধ বীণ্কার সাদেক আলি খাঁ সাহেব শ্রোতার কৃচি অল্পায়া না বাজাইয়া দরবারী-কানাড়ার আলাপ আরম্ভ করায় লোকেরা হাততালি দিয়া তাঁর বাজনা থামাইয়া দিল—সাধারণের কৃচি এখনও যে কি ভাবে রহিয়াছে ইহা হইতে তাহা অনুমান করা যায়।

সঙ্গীত সম্মেলনের প্রধানতম উদ্দেশ্য হইতেছে উচ্চ-সঙ্গীতের প্রতি সাধারণের কৃচি আকর্ষণ করা। সেজন্য সাধারণের উপযোগী ঠুংরী, গজল প্রভৃতির সহিত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সমাবেশ করিয়া সাধারণকে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের প্রতি আকৃষ্ট করা হয়। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এলাহাবাদ সঙ্গীত সম্মেলনে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের পরিবর্তে গজল, ঠুংরীর ভক্তই অধিকাংশ দেখিলাম। ইহাতে আমাদের মনে হয়, বাংলাদেশের সাধারণের কৃচি এখন উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের প্রতিই বিশেষ প্রত্যাশীল হইয়াছে। তাহার কারণ বাংলাদেশের সঙ্গীত সম্মেলনগুলিতে ফৈয়াজ খাঁ, কেশর বাঈ প্রভৃতির গান বাংলার শ্রোতাগণ সশ্রদ্ধ চিত্তেই শ্রবণ করিয়া থাকেন। হিন্দুস্থানে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত এত প্রচলিত হইয়াছে যে, এখন তাহাদের নিকট গজল ঠুংরী ভিন্ন উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত বিশেষ সমাদৃত হয় না।

এলাহাবাদ বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রভেদ্য ডাঃ দক্ষিণারঞ্জন ভট্টাচার্য মহাশয়ের অক্লান্ত চেষ্টায় ও পরিশ্রমে প্রতিবৎসর এই সঙ্গীত সম্মেলনের আয়োজন হইতেছে দেখিয়া আমরা তাঁহাকে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি। আশা করি তাঁহার প্রযত্নে ভারতীয় সঙ্গীতের কল্যাণ সাধিত হইবে।



সংবাদ



শোক সংবাদ

দিল্লীর শ্রীযুক্ত হরিপদ চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের এক মাত্র পুত্র শ্রীমান প্রতুলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় (ফেলু) গত কার্তিক মাসের ২২শে তারিখে নিউমোনিয়া রোগে আক্রান্ত হইয়া পরলোকগমন করিয়াছেন। প্রতুলচন্দ্রের স্বভাব অতি ধীর ও নম্র ছিল। লেখাপড়াতে ইনি যেমন কৃতী ছিলেন সঙ্গীতেও ইহার যথেষ্ট অমুরাগ ছিল। প্রতুলচন্দ্রের



সঙ্গীতামুরাগ দৃষ্টে তাঁহার পিতা দিল্লীর অদ্বিতীয় খেয়াল গায়ক মজঃফর খাঁ সাহেবের নিকট তাঁহার সঙ্গীত শিক্ষার ব্যবস্থা করিয়াছিলেন এবং প্রতুলচন্দ্র খাঁ সাহেবের নিকট বহুকাল ব্যাপিয়া গান শিক্ষা করিয়া খেয়াল গানে বিশেষ ব্যুৎপত্তি লাভ করিয়াছিলেন। কিন্তু বড়ই দুঃখের বিষয়, মাত্র ১৭ বৎসর বয়সে ইহার মৃত্যু হওয়ায় একজন প্রকৃত উৎকৃষ্ট সঙ্গীতসাধকের বিশেষ অভাব হইল। তাঁহার

এই অকাল মৃত্যুতে আমরা গভীর শোকপ্রকাশপূর্বক তাঁহার পিতা মাতাকে আন্তরিক সমবেদনা জ্ঞাপন করিতেছি।

শ্যামা-সম্মিলন

গত ২রা ও ৩রা অগ্রহায়ণ শনিবার, ২ নং হেমচন্দ্র চক্রবর্তী লেনস্থিত শ্রীকৃষ্ণবিহারী চক্রবর্তী মহাশয়ের বাড়িতে 'হাওড়া সঙ্গীত-ভবন' কর্তৃক শ্যামা সম্মেলনের সপ্তম বার্ষিক অধিবেশন সুসম্পন্ন হইয়াছে। কলিকাতার বহু প্রসিদ্ধ সঙ্গীতজ্ঞ এই উৎসবে যোগদান করেন। প্রথম দিনের অধিবেশনে সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীঅমরনাথ ভট্টাচার্য্য, শ্রীসতীশচন্দ্র দত্ত, শ্রীগোপালচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীভূতনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি গায়কগণের রূপদ গান এবং শ্রীঅরুণপ্রকাশ অধিকারী ও শ্রীহরবোধচন্দ্র দেব মৃদঙ্গ সঙ্গত শুনিয়া সকলে মোহিত হন। দ্বিতীয় দিনের অধিবেশনে শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় খ্যাল গান গাহিয়া সকলকে মুগ্ধ করেন। শ্রীযুক্ত সাতকড়ি দাস, শ্রীবিজয়লাল মুখোপাধ্যায় প্রভৃতির গান এবং কয়েকজন শিল্পীর যন্ত্রসঙ্গীতাদির পর অধিক রাত্রিতে সভা ভঙ্গ হয়। শ্রীযুক্ত ননীলাল ভট্টাচার্য্য এবং তাঁহার শিষ্যবৃন্দ হাওড়াতে এইরূপ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের আসরের আয়োজন করিয়া সকলের প্রশংসা-ভাজন হইয়াছেন।

বাঁকুড়া জিলা সঙ্গীত সম্মেলন

গত ১০ই অগ্রহায়ণ, রবিবার রাসপুর্ণিমা উৎসব উপলক্ষে বাঁকুড়া জেলার অন্তর্গত মান্দারবনি গ্রামে

বাঁকুড়া জেলা সঙ্গীত সম্মেলন অতি সমারোহে সুসম্পন্ন হইয়াছে। ভালাইডিয়ার রাজা শ্রীযুক্ত বিজয়চাঁদ সিংহ বাহাদুর সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করেন। এই উপলক্ষে বাঁকুড়া জেলার বহু রাজা ও কর্মিদারগণ উপস্থিত থাকিয়া সভার গৌরব বৃদ্ধি করেন। প্রায় তিন সহস্র সঙ্গীতরসিক শ্রোতা এই সম্মেলনে উপস্থিত ছিলেন। সম্মেলনের সম্পাদক মহাশয়, আমন্ত্রিত বাঙ্গালার লক্ষ-প্রতিষ্ঠ সঙ্গীতজ্ঞগণকে সাদর অভ্যর্থনা করিয়া এই অভিভাষণটি পাঠ করেন “স্বাগতম্”! আজ এই পুণ্যদা পূর্ণিমা তিথিতে শ্রীশ্রীবংশীগোপাল জিউয়ের গোলকের অতুলরূপ শ্রীবন্দাবনধামের মাধুর্য্য ভাবের রাসলীলা। তারই মুরলী মোহন মন্ডের মধুর ধ্বনিতে আকৃষ্ট হয়ে এই সব সর্গজনবিদিত লক্ষ-প্রতিষ্ঠ মহাআগণের শুভ আগমন। যে বংশীর ধ্বনিতে ব্রজবধূগণ স্বজন প্রেম পরিত্যাগ করে কণ্টকাকীর্ণ লতা-বেষ্টিত কুঞ্জাবীতে কৃষ্ণরূপ দর্শনাভিলাষে গমন করিতেন, সেই বংশীগোপাল জিউয়ের বংশীর আস্থানে না হলে এই জঙ্গলাকীর্ণ ক্ষুদ্র পল্লীবাসরে পূর্ণ-কুটির এত বড় মহাআগণের শুভাগমন অসম্ভব হইত। কিন্তু তাঁর আস্থানে সবই সম্ভব হয়।

দুঃখের বিষয় এত বড় সর্গজনবিদিত জনপ্রিয়

মহাআগণের যথোচিত আদর অভ্যর্থনার কোন-রূপ সম্ভব নাই, আছে কেবল এই দরিদ্র গ্রামবাসীগণের ভক্তি পুষ্পাঞ্জলী”। অভিভাষণের পর সম্মেলনের কার্য আরম্ভ হয়। কোন বিশেষ কার্যবশতঃ সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় সভায় যোগদান করিতে পারেন নাই। তাঁহার অভাব সকলেই বিশেষ ভাবে অনুভব করিয়াছেন।

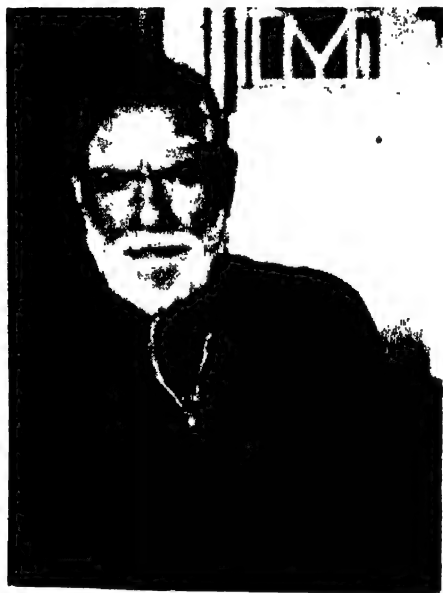
শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘ললিত’ রাগের খ্যাল, শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘বাহার’ ও ‘বসন্ত’ রাগের খ্যাল এবং শ্রীযুক্ত জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামীর ‘মালশুভ’, ‘মালকৌশ’, ও ‘বেহাগে’র খেয়াল ও বাঙ্গাল গান প্রায় চারিঘণ্টা যাবৎ শ্রোতৃবর্গকে মগ্নমুগ্ধ করিয়া রাখিয়াছিল। শ্রীযুক্ত গোকুলচন্দ্র নাগের সেতার, শ্রীকালীদাস গোস্বামীর খ্যাল, শ্রীকেশব নাগের তবলা সহিত, শ্রীব্রজকিশোর দাসের ধ্রুপদ এবং অজ্ঞাত স্থানীয় গায়ক বাদকের গীতবাহু অভিশয় উপভোগ্য হইয়াছিল। রাত্রি ৩ ঘণ্টিকায় সম্মেলন শেষ হয়। কর্মকর্তাগণের সুব্যবস্থা ও আয়োজন অতীব প্রশংসনীয়। গ্রামের যুবকগণ এই কার্যে বিশেষ উৎসাহ ও কার্যদক্ষতাব পরিচয় প্রদান করেন।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিদ্যারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।

সম্প্রতি বিজ্ঞান প্রবেশিকা



শ্রী ব্রজেন চন্দ্র - অধ্যাপক



১৬শ বর্ষ }

পৌষ, ১৩৪৬ সাল

{ ৯ম সংখ্যা

সঙ্গীতসাধক হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়

স্বামী বেদানন্দ

সমগ্র ভারতবর্ষে ষাঁহারা ক্রপদ সঙ্গীত সম্বন্ধে আগ্রহ-শীল ও তাহার নিয়মিত অনুশীলন করিয়া থাকেন, তাঁহাদের নিকট শ্রদ্ধাপদ শ্রীযুক্ত হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের নাম বিশেষভাবেই পরিচিত। বংশগত ঐতিহ্য, প্রকৃতি-দ্বারা প্রভা, স্ববিজ্ঞ গুরু সন্তোষ শিক্ষা এবং নিজের আশ্রয় সাধনায় তিনি ক্রপদ সঙ্গীত আলাপনে ভারতবর্ষের সঙ্গীতবেত্তাগণের নিকট এক বিশিষ্ট গৌরবের স্থান অর্জন করিয়াছেন। শুধু সঙ্গীতনৈপুণ্যই নয় সঙ্গীত-সাহিত্য সম্বন্ধেও তাঁহার কয়েকখানি সুপাঠ্য গ্রন্থ উচ্চ শ্রেণীর গায়কদের নিকট আদরণীয়। ইহার মধ্যে “ক্রপদ স্বরলিপি” হিন্দী ও বাংলা এবং “সঙ্গীতে পরিবর্তন” “বৈজ্ঞানিক ও তানসেন” গ্রন্থ সুবিখ্যাত।

বাংলা প্রদেশের যশোহর জেলার অন্তর্গত মহেশপুর গ্রামের এক উচ্চ ব্রাহ্মণবংশে হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের জন্ম। ইহার পিতৃপুরুষগণ মুসলমান শাসনকাল হইতেই সমাজে বিশেষ মর্যাদা লাভ করিয়াছেন। হরিনারায়ণ-বাবুর বৃদ্ধ প্রপিতামহ হলধর মুখোপাধ্যায় (চক্রবর্তী, উপাধিলক) তৎকালীন যশোহরের রাজপুরোহিত ছিলেন। তাঁহার বিশেষ বৃত্তি ও অনেক জগন্মোহন ছিল। ইহার দুই পুত্র কৃষ্ণমোহন ও জগন্মোহন। কৃষ্ণমোহন বিখ্যাত মল্ল (পালোয়ান) ছিলেন। কনিষ্ঠ জগন্মোহন (হরিনারায়ণবাবুর প্রপিতামহ) ইনি পৈতৃক বৃত্তি ও বিষয়াদি পাইলেও দেশের শাসনতন্ত্রের পরিবর্তনে তাহা নষ্ট হইয়া যায়। জগন্মোহনের দুই বিবাহ—প্রথম স্ত্রীর

গর্ভজাত মহেশচন্দ্র (প্রসিদ্ধ খেয়াল সঙ্গীতজ্ঞ) দ্বিতীয় জ্ঞীর পুত্র শ্রীধর শিরোমণি (ইনিই হরিনারায়ণবাবুর পিতামহ) একজন সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত—কলিকাতা মলকালেন (বহুবাজারে) ইহার চতুষ্পাঠী ছিল। ইহারই অন্ততম পুত্র মধুসূদন মুখোপাধ্যায় (হরিনারায়ণবাবুর পিতা) অল্পমান ১৮৩৫ খৃষ্টাব্দে কাশীধামে আসেন এবং স্থানীয় প্রধান পোষ্ট অফিসে কার্য্য করিতে থাকেন। এই পোষ্টাফিসে অনেক বৎসর কার্য্য করিবার পর তিনি ১৮৫৮ খৃষ্টাব্দে পেন্সন গ্রহণ করেন। ইহারই সর্ব্বকনিষ্ঠ সন্তান হরিনারায়ণবাবু ১৮৬২ খৃষ্টাব্দে জন্মগ্রহণ করেন।

কাশীধামে বাঙ্গালীটোলার স্কুল তখন কলিকাতা বিশ্ব-বিদ্যালয়ের অধীনে ছিল। এইখানেই হরিনারায়ণবাবুর বিদ্যাশিক্ষা হয়। শারীরিক অসুস্থতা বশতঃ তিনি এন্ট্রান্স পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইতে পারেন নাই। ইহার পর হইতে তিনি বিদ্যালয়ের সংশ্রব ত্যাগ করেন। ১৮৭৪ খৃষ্টাব্দ হইতে তাঁহার সঙ্গীতসাধনার বিশেষ চেষ্টা দেখা যায়। ঐ সময় স্বপ্রসিদ্ধ বংশীবাদক শ্রীযুক্ত অন্নদাপ্রসাদ মিত্রের সহিত পরিচিত হন (ইনি অধুনা লক্ষ্মী নিবাসী)। ইহারই নিকট হরিনারায়ণবাবু বাঁশী শিখিতে আরম্ভ করেন। সঙ্গে সঙ্গে তিনি সে সময়ে কাশীধামে অনেক প্রতিভাবান্ সঙ্গীতজ্ঞের সহিত পরিচয় লাভ করিয়া তাঁহাদের স্নেহ ও সঙ্গীতসাধনায় উৎসাহ প্রাপ্ত হন। ১৮৮০ খৃষ্টাব্দে শ্রীরামপুর নিবাসী ধনী জমিদার ও অসাধারণ সঙ্গীতপ্রতিভাবান্ স্বর্গীয় রামদাস গোস্বামী মহাশয়ের সহিত ঘটনাক্রমে যুবক হরিনারায়ণ পরিচিত হইয়াছিলেন। ইহারই শিষ্যত্ব গ্রহণ করিয়া হরিনারায়ণবাবু যথার্থভাবে সঙ্গীতসাধকের জীবন আরম্ভ করেন। স্বর্গীয় গোস্বামী মহাশয় স্বীয় অসামান্য সঙ্গীতনৈপুণ্যের জগৎ ভারতের বহু স্থানে প্রসিদ্ধ গুণী-দিগের মজলিসে সদস্যানে আমন্ত্রিত হইতেন। তিনি তাঁহার এই প্রকার পরিভ্রমণকালে স্বীয় ছাত্র হরিনারায়ণ-

বাবুকে লইয়া যাইতেন। সেখানে গুরু সহিত শিষ্য ও কখন কখন সঙ্গীত-আলাপন করিতেন। নিমাইচরণ ঘোষাল নামে এই সময় আর একজন যুবক আসিয়া হরিনারায়ণবাবুর সতীর্থ হইয়া একসঙ্গে গোস্বামী মহাশয়ের নিকট গান শিখিতে থাকেন। তিন বৎসর যথাবিহিত ও কঠোরভাবে সাধনা করিবার পর উভয়ে গুরুর সহিত শ্রীরামপুরে আসেন। এখানে ইহার একমাস ছিলেন এবং স্থানীয় প্রসিদ্ধ গায়কদের সম্মুখে নিজেদের গীত আলাপন করিতেন। ইহার পর কাশী ফিরিবার পথে কাশীপুরের রাজবাটিতে অবস্থানকালে রবাবী কাশিম আলি খাঁর সহিত ইহার কয়েকদিন ধ্রুপদ আলাপ করেন ও খাঁ সাহেবকে মুগ্ধ করেন।

কাশীপুর হইতে গুরু ও সতীর্থের সহিত হরিনারায়ণবাবু বিষ্ণুপুরে আসিয়া স্বর্গীয় রামশঙ্কর ভট্ট মহাশয়ের জনৈক আত্মীয় ভ্রাতুষ্পুত্রের (ইহার নাম জানা যায় নাই) প্রদেয় অতিথিরূপে বাস করিতে থাকেন। এখানে তিনি স্বর্গীয় ভট্ট মহাশয়ের স্বরচিত কতকগুলি গান শুনিয়া তৃপ্ত হন এবং গুরুর আদেশে তাঁহার নিকট হইতে কতকগুলি ধ্রুপদ গান শিক্ষা করেন। বিষ্ণুপুর হইতে শশিঞ্জে রামদাস গোস্বামী মহাশয় হেতমপুর হইয়া পুনরায় কাশী চলিয়া আসেন।

এই সময় কাশীধামে অবস্থানকালে কৃষ্ণধন বাবু নামক একজন ওস্তাদের সহিত রামদাস গোস্বামী মহাশয়ের সাক্ষাৎ ও পরিচয় হয়। কৃষ্ণধনবাবুর সঙ্গীত-আলাপন সম্বন্ধে গোস্বামী মহাশয় অনেকস্থানেই একমত হইতে পারেন নাই—বিশেষতঃ ধ্রুপদ গানের স্বরলিপিকরণ সম্বন্ধে। যেহেতু রামদাস গোস্বামী মহাশয় ধ্রুপদ গানের স্বরলিপি করা প্রীতির চক্ষে দেখিতেন না। কারণ যাহারা ধ্রুপদ সঙ্গীত সম্বন্ধে অভিজ্ঞ তাঁহাদের অনেকেরই অভিমত ধ্রুপদ গানকে সাধ্যমত স্বরলিপিতে আবদ্ধ করা যায় না।

ইহাতে গানগুলিকে প্রকৃতপক্ষে অজ্ঞেয় করা হয়—ইহা নিতান্ত ব্যর্থপ্রচেষ্টা প্রচণ্ড শ্রোতসম্পন্ন নদীকে যেমন চৌবাচ্চায় কেহ কোনদিন রাখিতে পারেন না—সেই প্রকার তান-লয়-মীড় সংযুক্ত একটি সর্বাপেক্ষ সম্পূর্ণ রূপদ গনকে তেমনি স্বরলিপির বাঁধাধরা আকারে (mechanical form) আবদ্ধ রাখা যায় না। ইহাতে গানটির স্বরপ্রবাহ যথাযথভাবে প্রকাশিত হয় না—যাহা পাওয়া যায় তাহা বিকৃত স্বরপূর্ণ কতকগুলি শব্দের সমষ্টি মাত্র। এই প্রকার অসম্ভব প্রয়াসে কেহ যে সফল হইয়াছেন তাহা প্রকৃত রূপদসঙ্গীতজ্ঞরাগী কোনদিনই অস্বীকার করিতে পারেন না। সুতরাং রামদাস গোস্বামী মহাশয়ের সহিত যে কৃষ্ণধনবাবুর ভীষণ মতভেদ ঘটিবে তাহা আশ্চর্য্য হইবার কিছুই নাই। হরিনারায়ণবাবু এই ব্যাপারটি তাঁহার “সঙ্গীতে পরিবর্তন” নামক গ্রন্থে বিশেষ নিপুণতা ও বিজ্ঞতার সহিত দেখাইয়াছেন। সঙ্গীতী গাঠকগণ এই বইখানি পড়িলে প্রকৃত তথ্য অবগত হইতে পারিবেন।

১৮৯১ খ্রিষ্টাব্দে রামদাস গোস্বামী মহাশয়ের ৬৭শী লাভ হয়। ইহার এক বৎসর পূর্বে হরিনারায়ণবাবু গবর্ণমেন্ট টেলিগ্রাফ অফিসে চাকরীতে নিযুক্ত হন। ১৮৯৪ সালে এই চাকরী পাকা (permanent) হয়। ইহার পর ১৮৯৪ সাল হইতে ১৯১৪ সাল পর্যন্ত লক্ষ্মী, ছাপরা, মন্দিরপুর, কলিকাতা, চট্টগ্রাম প্রভৃতি স্থানে ইহাকে চাকরী উপলক্ষে অবস্থান করিতে হইয়াছিল। ১৯১৪ সালে তিনি চাকরী হইতে অবসর গ্রহণ করেন।

এই সময় হইতে নূতন উত্তমে হরিনারায়ণবাবু সঙ্গীত সাধনা করিতে থাকেন। তিনি আজীবন উপাসকের নিষ্ঠা লইয়া সঙ্গীত সাধনা করিয়াছেন—সেই কারণে সঙ্গীত-শাস্ত্রে যে প্রকার ব্যাপ্তি লাভ করিয়াছেন প্রকৃত সঙ্গীতজ্ঞরাগী যাজেই তাহা অবগত আছেন।

স্বর্গীয় রামদাস গোস্বামী মহাশয়ের কাশীধামের বাড়ীতে মধ্যে মধ্যে অনেক প্রসিদ্ধ সঙ্গীতজ্ঞ ব্যক্তি আসিতেন। তাঁহাদের কেহ কেহ যুবক হরিনারায়ণবাবুর সঙ্গীতনৈপুণ্য দেখিয়া সময়ে সময়ে কয়েকটি রূপদ গান শিখাইয়া দিয়াছিলেন। এই সমস্ত সঙ্গীতজ্ঞের নাম যথাক্রমে ‘সঙ্গীতে পরিবর্তন’ পুস্তক হইতে দেওয়া হইল।

(১) স্বর্গীয় গোপালপ্রসাদ মিশ্র (ঘরানা গায়ক)। ইনি “গায় বাজায় নৃত্য করে” ভূপকল্যাণ এবং “অজানা বিরহ বাওরিসি ভোলে” সিকুরা; এই দুইখানি রূপদ হরিনারায়ণবাবুকে শিক্ষা দিয়াছিলেন।

(২) স্বর্গীয় গোপালপ্রসাদ চক্রবর্তী, (মুলো গোপাল) —উপরিউক্ত গোপালপ্রসাদ মিশ্রের শিষ্য, খেয়ালী ও রূপদী। তিনি হরিনারায়ণবাবুকে কল্যাণের রাগমালা “সুন্দর অতিনবীন” এবং দরবারী কানাড়ার একখানি রূপদ শিখাইয়াছিলেন।

(৩) আলি মহম্মদ খাঁ (বড়কু) গয়ার প্রসিদ্ধ বাসদখাঁর বংশধর। ইনি রবাবী (কব্জবীণাবাদক) ছিলেন। ইনি হরিনারায়ণবাবুকে মাকরা ও ভৈরবীর স্বরগ্রাম এবং মাকরার একখানি রূপদ শিখাইয়াছিলেন।

(৪) আলিবকস খেয়ালী ও ধামারী—ইনি ৬৭খোর চক্রবর্তী মহাশয়ের গুরু। ইহার নিকটে হরিনারায়ণবাবু হাযীর স্বরগ্রাম এবং দেশকারের ধামার শিক্ষা করিয়াছিলেন।

(৫) তসদ্দুক হুসেন রূপদী—ইনি হরিনারায়ণবাবুকে রাগমালার স্বরগ্রাম শিক্ষা দেন। এই রাগমালায় প্রায় ত্রিশ বত্রিশটি রাগের সমাবেশ আছে।

(৬) দৌলত খাঁ রূপদী—ইহার নিকট হরিনারায়ণবাবু বাহার-ভৈরবীর স্বরগ্রাম শিক্ষা করেন। এবং ইনি হরিনারায়ণবাবুর নিকট হইতে “হাদি এ আলা” ও “গোরা গণেশ” এই দুইটি কল্যাণের রূপদ লইয়াছিলেন।

(৭) উজ্জীর খাঁ, ইয়ুসুফ খাঁ দুই সহোদর ও ধ্রুপদী—
ইহারা হরিনারায়ণবাবুকে হিন্দোল রাগের স্বরগ্রাম ও
ধামার শিক্ষা দিয়াছিলেন এবং তাঁহার নিকট হইতে জয়-
জয়ন্তীর ধামার ও দেশী টোড়ীর ধ্রুপদ লইয়াছিলেন।

উপরোক্ত সঙ্গীতজ্ঞগণ ছাড়া হরিনারায়ণবাবু নিম্ন-
লিখিত প্রসিদ্ধ সঙ্গীতবিদগণের সহিত পরিচিত ছিলেন।
৮ চিস্তামণি বাপুলি, প্রসিদ্ধ বীণকার ও সাধক মহেশচন্দ্র
সরকার (ইনি বীণাবাদনে সিদ্ধ ছিলেন এবং সাধকের
জ্ঞান পবিত্র জীবন যাপন করিতেন। বীণা বাজাইতে
বাজাইতে আত্মহার হইয়া যাইতেন। রামকৃষ্ণ পরমহংসদেব
যখন কাশীধামে তীর্থভ্রমণ উপলক্ষে গমন করেন তখন
ইহার বীণা শুনিয়া ভাবমগ্ন হইয়া গিয়াছিলেন।) বন্দে
আলী খাঁ, উজ্জীর খাঁ প্রভৃতি বীণকারেরা ৮ পঞ্চানন মিত্র,
৮ গণেশ সিংহ, ৮ যোধসিংহ প্রভৃতি পাখোয়াজীরা
বাজপেয়াজী, পাল্লানাজী প্রভৃতি তব্জীবাদকেরা এবং
কেশবচন্দ্র মিত্র, উপেন্দ্রনাথ বাগচী, অধোর চক্রবর্তী,
কাশীনাথ প্রভৃতি গায়ক মহাশয়গণ মধ্যে মধ্যে কাশীতে
আসিতেন। সেই সময়ে হরিনারায়ণবাবুর সহিত ইহাদের
পরিচয় ঘটে।

হরিনারায়ণবাবু এক্ষণে সাতাত্তর বৎসর বয়স্ক প্রবীণ
বয়স্কান্ ব্যক্তি, তথাপি এখনও তিনি শিষ্যের মনোভাব
লইয়া সঙ্গীত-সাধনা করেন। কারণ জ্ঞানের অগ্রাণু
বিষয়ের জ্ঞান সঙ্গীত-শাস্ত্রও অনন্ত—যাহারা জ্ঞানের
কোন বিশেষ শাখায় বিশেষভাবে অভিজ্ঞতা ও জ্ঞান
অর্জন করিয়াছেন তাঁহারা ই বলেন শিক্ষার কোন-
কালে শেষ নাই। হরিনারায়ণবাবু একজন উচ্চশ্রেণীর
সঙ্গীতসাধক বলিয়াই ইহার মনোবৃত্তি চিরদিন শিক্ষার্থীর
জ্ঞান। ইহার সন্মুখে এক পক্ষে লিখিয়াছেন “খামিই
শিষ্য, সকলেই গুরু।”

বহু ব্যক্তিই হরিনারায়ণবাবুর নিকট সঙ্গীত শিক্ষা

করিয়াছেন। ইহাদের অনেকে কৃতিত্বশালী। ইহাদের
মধ্যে কয়েকজনের নাম নিয়ে দেওয়া হইল :—

(১) কাশীতে মহাসম্মেলনের সময় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ
ভাতখণ্ডে মহাশয় আসেন এবং হরিনারায়ণবাবুর নিকট
চারিখানি ধ্রুপদ স্বরলিপি শিক্ষা করেন।

(২) রামাপাঠক—গাজীপুর জেলার অধিবাসী
হিন্দুস্থানী ব্রাহ্মণ, প্রায় শতাবধি ধ্রুপদ গান শিক্ষা
করিয়াছেন।

(৩) অমানত—কাশীর একজন রাজমিস্ত্রী, জাতি
মুসলমান। প্রায় শতাবধি গান শিক্ষা করিয়াছে।

(৪) চন্দ্রশেখর পণ্ড—ইনি সংস্কৃতে এম. এ. উপাধি
প্রাপ্ত ও লক্ষ্মী বিশ্ববিদ্যালয়ের রিসার্চস্কলার। সঙ্গীত
সম্বন্ধে এক্ষণে গবেষণা করিতেছেন। ইনি প্রায় একশত
ধ্রুপদ শিক্ষা করিয়াছেন।

(৫) সত্যনারায়ণ—ভট্টনৈক হিন্দুস্থানী ব্রাহ্মণ, প্রায়
শতাবধি ধ্রুপদ ইনি শিখিয়াছেন।

(৬) শ্রীগঙ্গাধর পাঠক (of Calcutta Radio
Supply Stores Ltd.) অনেক গান শিক্ষা করিয়াছেন
এবং এখনও সাধনা করিতেছেন।

(৭) শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র দে—কাশী, রামনগর স্টেটের
রেভিনিউ অফিসার। ইনি অনেকগুলি গান শিক্ষা
করিয়াছেন।

(৮) এবং (৯)—লক্ষ্মী ম্যারিস কলেজ অফ হিন্দুস্থানী
মিউজিক কলেজের পঞ্চম বার্ষিক শ্রেণীর ছাত্রস্বয় শ্রীযুক্ত
মুকুন্দ বিষ্ণু কালাবিন্ট।

(১০) শিবালীচন্দ্র ভাস্কর রামকৃষ্ণ ভাট (মাত্রাজী)—
ইহার পূর্ব হইতে সঙ্গীত বিদ্যালয়ে শিক্ষাপ্রাপ্ত বলিয়া
একমাসে ষোলখানি গান শিখিতে পারিয়াছিলেন।

(১১) শ্রীরামকৃষ্ণ বেরাস্তমঠের অন্ততম সন্ন্যাসী
শ্রীকান্দ স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজও ১৯৩৫-৩৬ খৃষ্টাব্দে

তাহার কানীধামে অবস্থানকালে হরিনারায়ণবাবুর কাছে অনেকগুলি ধ্রুপদ গান শিক্ষা করিয়াছিলেন।

ইহা ছাড়া শ্রীযুক্ত গোপালচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় (কলিকাতা), শ্রীযুক্ত মণিলাল দাস (ভবানীপুরের ভোলানাথ দাস মহাশয়ের পুত্র) কখন কখন কানীধামে আসিয়া ইহার কাছে কিছু কিছু শিখিয়াছেন।

মিসেস হেমলতা দেবী (Wife of Mr. D. L. Anand Rao B. A., of Scout Association of Allahabad) ইনি প্রায় ২৫১০ খানি ধ্রুপদ গান শিখিয়াছেন। ইনি বীণা (দক্ষিণী) বাজাইতে পারেন বলিয়া গানগুলি বীণার সাহায্যে তুলিবার স্বযোগ পাইয়াছেন। ইনি একসঙ্গে বীণা বাজাইয়া গান করিতে পারেন। ইনি এক্ষণে মাজ্রাঙ্গে বাস করেন।

টি, এস, বেকটরমণ একজন মাজ্রাজী প্রায় সাত আট মাসকাল কানীতে থাকিয়া হরিনারায়ণবাবুর কাছে দশ বারখানি ধ্রুপদ শিখিয়াছেন। ইনি বর্তমানে পণ্ডিতেরীতে শ্রীঅরবিন্দ আশ্রমে বাস করেন।

বালকৃষ্ণ কেশকর (পুণা) কানীতে পাঁচ সাতখানি ধ্রুপদ শিখিয়াছেন। বর্তমানে ফ্রান্সে আছেন।

তরুণ ঘোষাল—ইনিও কিছুকাল হরিনারায়ণবাবুর কাছে ধ্রুপদ গান শিক্ষা করেন। বর্তমানে ইনি ফ্রান্স দেশে আছেন।

হরিনারায়ণবাবুর তিন পুত্র বর্তমান। জ্যেষ্ঠ দেবনারায়ণ, মধ্যম রামনারায়ণ এবং কনিষ্ঠ অমরেন্দ্রনারায়ণ। এখনও এই পরিণত বয়সে সঙ্গীতের এই একনিষ্ঠ সাধকের সাধনা, অমুরাগ ও উৎসাহের বিরাম নাই। যথার্থভাবে যাহারা সঙ্গীততত্ত্বাষেয়ী এবং উচ্চাঙ্গের সঙ্গীতাত্মরাগী তাঁহারা এই প্রবীণ সঙ্গীতসাধকের কাছে অনেক দুস্ত্রাপ্য জিনিষ শিখিয়া ধন্ত হইতেছেন। বর্তমানে তিনি ৮কানীধাম, ডি ৩২৪৫ দেবনাথপুরায় অবস্থান করিতেছেন। সর্বশক্তিমান্ পরমেশ্বরের কাছে প্রার্থনা তিনি সঙ্গীতের একনিষ্ঠ সাধক হরিনারায়ণবাবুকে স্বস্থ, সবল ও দীর্ঘায়ু করিয়া লোক-কল্যাণ করুন।

কারালকা সরারী তাল

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

সরারী বাদ্যের বর্ণায়ুক্রমিক ভেদ মধ্যে কারালকা সরারীর স্থান দ্বিতীয়। ইহা সরারী কারালান্ নামেও অভিহিত হয়। অর্থ এই যে, কারাল জাতীয় ব্যক্তিগণ তাহাদের সম্প্রদায়গত গীত বিশেষে এই তালে সঙ্গত করিয়া থাকে। কিন্তু তজ্জন্ত সরারী আখ্যা প্রাপ্ত হওয়ার বিশিষ্ট কোন কারণের পরিচয় পাওয়া যায় না। এ ক্ষেত্রেও আমার পূর্ব অহুমিতির আশ্রয় গ্রহণ ব্যতীত অন্য কিছু বলা যায় কিনা তাহা এখনও জানিনা। তবলা ও মুদঙ্গ সম্বন্ধীয় আমার সংগৃহীত গ্রন্থাবলীতে বা সংগীত সম্বন্ধীয় অন্ত্যস্ত পুস্তক মধ্যে এবিধ নামধেয় অথবা পরিচয় সম্পন্ন তাল কোনটীতেই প্রকাশিত নাই। ইহাতে মনে হয় এই তালটি জনাহুরঙ্গক নহে। তজ্জন্তই সভাসংগীতে ইহা স্থানপ্রাপ্ত হয় নাই। নচেৎ কাওয়ালী বা দাদ্বার জায় গৃহীত হইতে পারিত। এই পদার্থটি প্রাচীন কি অর্ধাচীন তৎসম্বন্ধে নিরূপণ করা দুঃসাধ্য হইলেও সরারী

নাম সংযোগ দ্বারা পরিচিত হওয়া হেতু একপক্ষে অর্ধাচীন বলিতে বাধাপ্রাপ্ত হয় না।

এই তালের সংক্ষিপ্ত পরিচয় এই যে, ইহা চতুর্দশ মাত্রা, পাঁচটি আঘাত ও একটি শূন্ত সমায়ুক্ত। চতুর্দশ মাত্রা যুক্ত সরারী তালের পরিচয় প্রসঙ্গে ৮রাধামোহন সেন মহাশয়ের ‘সংগীত তরঙ্গ’ লিখিত মতবাদ প্রথমতঃ আলোচনা করিতেছি।

“আমীর খোসরো দহলবি স্থপণ্ডিত
সওয়ারি নামেতে তাল তাহার স্বজিত।
সেই তালে দুই মত স্তন মহাশয়
এক মতে তাল পিণ্ডে মাত্রা একাদশ।
দুই প্লুত এক শুক পরে এক প্লুত
লেখার প্রমাণে হয় লেখা অপ্রস্তুত।
অন্যমতে যথার্থ লেখার নাহি ভুল
প্রথমে মত ত্যাজ্য, এই মত মূল।

স্বরলিপি

(ঙ্গপদ)

জৌনপুরী—ঝাঁপতাল

মাই আজ আও গাওরী বধাওআ,
জম জম ইম ঘর কাজ ।
অপবর তপবর হম তকত কর দিওআন
বুদরদীন পীর প্রথীপতকো বস করে।
রাজ মোঁপৈ সদা আজ ॥

রচয়িতা—বহু-রাম খাঁ

স্বরলিপি—গীতসাগর শ্রীগণেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

১	রা	মা	পা	২	দা	-	৩	পা	-	পা	০	দা	মা
	মা	০	ই		আ	০		জ	০	আ		০	০

১	পা	মা	জা	২	জপা	মপা	৩	মা	জা	জা	০	রা	সা
	৩	০	০		গা	০ ০ ০		০	০	৩		০	রী

১	রা	গা	সা	২	রা	মা	৩	পা	দা	মা	০	পা	সাঁ
	ব	ধা	০		ওআ	০		০	জ	ম		জ	ম

১	-	-	-	২	সাঁ	রাঁ	৩	রাঁ	সাঁ	জাঁ	০	রাঁ	সাঁ
	০	০	০		ই	০		০	০	স		০	স

গা	দা	পা	দা	পা	মা	জা	রা	জা	সা
			কা	০		০	০		

গা পা | সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ গা সাঁ সাঁ -
অ র ত প ০ ০ র

সাঁ রাঁ | জাঁ রাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ গা দা পাঁ
হ ০ ০ ০ স ত

২' সাঁ দা ৩ মা - গা পা দা গা সাঁ সাঁ
দি আ ন দী ০ ন

২' সাঁ রাঁ ৩ গা রাঁ সাঁ গা দা | সাঁ দা মা
পী ০ র প্র থী প ত কো ব স

২' সাঁ পা ৩ দা মা পা সাঁ - সাঁ দা পা |
ক রো মো ০ ০ পৈ ০ স দা ০ |

২ দা পা ৩ মা জাঁ রাঁ জাঁ সাঁ ||
আ ০ ০ ০ ০ ০ জ

স্বরলিপি

ভজন—তেতাল।

শ্রাম-সুন্দর গিরিধারী ।
মানস-মধুবনে মধু মাধবী সুরে
মুরলী বাজাও বনচারী ।
মধুরাতে হে হৃদয়েশ
মাধবী-চাঁদ হ'য়ে এস
হৃদয়ে তুলিয়ে ভাবেরি উজ্জান
রস-যমুনা বিহারী ।

অন্তর-মন্দিরে শ্রীতি-ফুলশয্যায়
বিলাস কর লীলা-বিলাসী
আঁখির প্রদীপ জ্বালি শিয়রে জাগিয়া রব
শ্রাম তব রূপ-পিয়াসী ।
কত সাধ আশা গেল ঝরিয়া
পর তাই গলে মালা করিয়া
নুপুর করিব তব চরণে গোঁথি মম
নয়নেরি বারী । *

কথা ও সুর—কাজী নজরুল ইসলাম

স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়
মহাশয়ের ছাত্র শ্রীনীলমণি সিংহ

পা -রাঁ রাঁ রাঁ | সাঁ গা মা -পা II সাঁ -া -া -া | -া -া মা পা ।
ত ন দ র | গি রি ধা ০ বী ০ ০ ০ | ০ ০ শ্রা য

পা -গা পা -া | মা মা রা রা । রা মা মপা -মমা | রা রা সা সা |
মা ০ ন স | ম ধু ব নে ম ধু মা ০ ০ ০ | ধ বী স্থ রে |

না সা রা মা | মা -া -রা -া II মা -রা পা -মা | গা -পা মা পা |
য র লী বা | জা ০ ০ ও ব ন চা ০ | বী ০ (শ্রা য) |

মা পা গা পা^২ না -১ না সা^১ II না -১ সা^১ .-১ | -১ -১ -১ -১
ম ধু রা তে হে ০ ছ দ য়ে ০ শ ০ ০ ০ ০ ০

না সা^১ রা^১ মী^১ | -না রা^১ সা^১ সা^১ I নস^১ রা^১ -১ -১ সা^১ -গা^১ -পা^১ -১
মা ধ বী টা ০ দ হ য়ে এ০ ০ ০ ০ ০ সা^১ ০ ০ ০

পা রা^১ রা^১ রা^১ ' রা^১ -জা^১ বস^১ -১ I -১ না না সা^১ ' গস^১ -গস^১ গপা^১ -সমা^১
ছ দ য়ে তু লি ০ য়ো ০ ০ ভা বে রি উ০ ০০ জা০ ন

পা গা পা মা রা -সা না সা II মা -রা -পা -মা | -গা -পা মা পা
র স য মু না ০ বি হা রা^১ ০ ০ ০ ০ ০ (জা ম)

{সা -১ রা সা | রা -১ রা রা II রা মা পা মা রগা -রগা রমা -ন্স
অ ন্ ত র | ম ন্ দি রে শ্রী তি ফু ল শ০ ০০ যা০ ০ য়

রা মা রা মা পা -১ ধা মা I পধা -গা ধগা -সা^১ ধস^১ -গধা -পমা -পা
বি লা স ক র ০ লী লা বি০ ০ লা০ ০ সৌ০ ০০ ০০ ০

পা রা^১ রা^১ রা^১ | সা^১ -রা^১ রা^১ রা^১ I স^১ রা^১ সা^১ গা ধপা পধা ধস^১ সা^১ সা^১
জা পি য় অ দী প জা লি শি০ য় বে জা০ গি০ যা০ র ব

বস^১ -১ গা পা | মা রা সা না I সা -১ -১ -১ -১ -১ -১ -১
জা ম ত ব ক্র প পি য়া সৌ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

মা পা গা দী | না না না সা I ধনা নসা সা -া | -া -া -া -া
ক ত সা আ শা গে ল ঝা ০ রি ০ ঝা ০ ০ ০

না সা রাঁ মাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ I না সাঁ রাঁ -া | -সাঁ -গা -পা -া
প র তা ই গ লে মা লা ক রি ঝা

পা রাঁ রাঁ রাঁ রাঁ -জাঁ রসাঁ -া I -া না না সাঁ গসাঁ-গসাঁ গপা -সমা
নু পু র ক রি ০ ব ০ ০ ত ব চ র ০ ০ ০ ০

পা গা পা মা রা সা না সা I মা -রা পা -মা | -গা -পা মা পা
গাঁ ধি ম ম | ন য় নে রি বা ০ রি ০ | '০ ০ (জা ম)

গান

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

নিঝুম রাতে প্রিয় কোথা তুমি

ফুলের বাসে কাঁদে বনভূমি।

শিখিল কবরীতে

এস না ফুল দিতে

সে ফুল সুরভিতে

নাহি তুমি।

দখিন বায়ু আসে তব লাগি'

জ্যোছনা হাসে নভে নিশি জাগি

চামেলি ঝরা পথে

এস হে দূর হতে

নূপুর ধ্বনি তুলি

কমঝুমি।

রাগ-বিবোধ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

চতুর্থ বিবেক

স্বরবর্ণ ভূষিতো যো ধ্বনি ভেদোরজকঃ স রাগ ইহ ।

বহুবিধ সংখ্যাঃ প্রোচাং মতৈরনৈকৈঃ প্রসিদ্ধা য়ে ॥ ১

(মেল নিরূপণ প্রসঙ্গে বিভিন্ন রাগের নাম উল্লেখ করা হইয়াছে, সম্প্রতি সেই রাগ সমূহের সামান্য ও বিশেষ লক্ষণ নির্দেশ করিবার নিমিত্ত চতুর্থ বিবেকের অবতারণা করা যাইতেছে)

শ্রোতৃমণ্ডলীর চিত্তরঞ্জক স্বরবর্ণ বিভূষিত ধ্বনি-বিশেষকে রাগ বলা হয়। প্রাচীন সঙ্গীতাচার্যগণের বহু মতে প্রসিদ্ধ রাগ সমূহও বহু সংখ্যক ॥ ১

টীঃ মঃ] প্রাচীন সঙ্গীতাচার্যগণের মধ্যে সঙ্গীত রত্নাকর রচয়িতা শাঙ্গদেবের মতে রাগ ৩০ প্রকার, গ্রামরাগ ৮ প্রকার, উপরাগ ২০, ভাষা ২৬, বিভাষা ২০, অস্তরভাষা ৪, রাগাঙ্গ ২১, ভাষাঙ্গ ২০, ক্রিয়াঙ্গ ১৫, উপাঙ্গ ৩০। উল্লিখিত সকল প্রকার রাগের সমষ্টি সংখ্যা ২৬৪। শাঙ্গদেব বলেন—

সর্কেষামিতি রাগাণাং মিলিতানাং শতত্বয়ম্ ।

চতুঃষষ্ঠ্যধিকং ক্রতে শাঙ্গী শ্রীকরণাগ্রণীঃ ॥

রাগার্ণবে মতে প্রবর্তক রাগ ছত্রিশ প্রকার। (১) ভৈরব, (২) পঞ্চম, (৩) নট্ট, (৪) মল্লারি, (৫) মালবগৌড় ও (৬) দেশাঙ্গ এই ছয়টি রাগ। ইহাদের প্রত্যেকের আশ্রিত রাগ পাঁচটি করিয়া ৩০টি রাগ। মোট রাগ সংখ্যা ৩৬। রাগার্ণবে কথিত আছে—

ভৈরবঃ পঞ্চমো নট্টো মল্লারো গোড় মালবঃ ।

দেশাঙ্গশ্চেতি ষড়্‌রাগা প্রোচ্যন্তে লোক বিপ্রতাঃ ॥

বঙ্গপালো গুণকরী মধ্যমাদির্বসন্তকঃ ।

ধনাত্মশ্চেতি পট্টকতে রাগা ভৈরব সংশ্রয়া ইত্যাদি ।

কেহ কেহ আবার ভাষ্যা ও পুত্রের দ্বারা আশ্রিত মনে করিয়া এই আশ্রিত রাগ সমূহকে ভাষ্যা ও পুত্রভাবে বর্ণনা করিয়া রাগের সমষ্টি সংখ্যা বলিয়াছেন ছয়ষষ্টি। তন্মধ্যে শুদ্ধ ভৈরব প্রভৃতি ছয়টি পুরুষ রাগ, আর ইহাদের প্রত্যেকের পাঁচটি করিয়া মোট ৩০টি ভাষ্যাস্থানীয় রাগ। এইরূপ প্রত্যেকের পাঁচটি করিয়া ৩০টি পুত্রস্থানীয় রাগ। ইহাদের মতে আশ্রয় ও আশ্রিত সকল রাগের সমষ্টি সংখ্যা ৬৬। ইহার বলেন—

রাগাঃ ষট্ পুরুষান্তেষাং পঞ্চ পঞ্চতু যোষিতঃ ।

সুনবঃ পঞ্চ পট্টকৈব ষট্ ষষ্টিরিতি তেহখিলাঃ ॥

অপর কাহারও মতে রাগ আটচল্লিশ প্রকার। তাহাদের মতে শ্রীরাগ প্রভৃতি ছয়টি পুরুষ রাগ, আর মালতী প্রভৃতি ছয়টি, পূর্বোক্ত ছয়টি রাগের এক একটি করিয়া ছয়টি ভাষ্যা বা আশ্রিত রাগ। এই ছয়টি রাগ হইতে স্ব স্ব ভাষ্যা স্থানীয় রাগের সম্পর্কে প্রত্যেকের ছয়টি করিয়া ছত্রিশটি পুত্রস্থানীয় রাগ উৎপন্ন হয়। ইহাদের মতে পুরুষ শ্রেণীর রাগ ছয়টি, ভাষ্যাস্থানীয় রাগ ছয়টি আর পুত্রস্থানীয় রাগ ছত্রিশটি। মোট রাগসংখ্যা আটচল্লিশ।

এইরূপে রাগ বহু প্রকার ॥ ১

দেশ জন্তুযোহ প্রসিদ্ধা স্তেহকি তরঙ্গাইব ত্বসংখ্যাতাঃ ।

শুদ্ধচ্ছায়ালাগ সংকীর্ণতয়া ত্রিবিধতাস্তেষাম্ ॥ ২

দেশজাত দেশীরাগ যাহা অন্তঃদেশে অপ্রসিদ্ধ, এমন রাগ সমূহের তরঙ্গের দ্বারা অসংখ্য। এই রাগসমূহ শুদ্ধ ছায়ালাগ ও সংকীর্ণরূপে ত্রিবিধ।

টী: ম:] মতজ বলিয়াছেন—দেশজ রাগ সমূহ অনিবদ্ধ গীত, এইরূপ গীত অনন্ত। রাগার্ণবও বলিয়াছেন—ন রাগাণাং ন তালানামন্তঃ কুত্রাপি বিজ্ঞতে। তাল ও রাগের অন্ত নাই ॥ ২

শুদ্ধোজ্জনকারী স্বেন ছায়ালাগঃ পরাশ্রয়তঃ।

সঙ্গীর্ণ স্তূভয়সামত মূদিতমূমাপতেরেবম্ ॥ ৩

যে রাগ অজ্ঞ কাহারও অপেক্ষা না করিয়া স্বতঃই রঞ্জনকারী তাহাকে শুদ্ধরাগ বলে। যে রাগ অপর রাগকে আশ্রয় করিয়া রঞ্জনকারী, তাহাকে ছায়ালাগ রাগ বলে। আর যে রাগ স্বীয় প্রভাব ও অপর রাগের সাহায্য দুই প্রকারেই রঞ্জনকারী অর্থাৎ শুদ্ধ ছায়ালাগ মিশ্রিত, তাহাকে সঙ্গীর্ণ রাগ বলে। ইহা উমাপতি ভগবান মহা-দেবের মত।

টী: ম:] উমাপতি বলেন—মঠৈব পঞ্চভির্বটৈঃ স্ফটঃ পূর্বং কুতুহলাৎ। অতঃ সজ্জয় শুদ্ধান্তে যটুত্রিংশং সংখ্য যোদিতাঃ। এতেষাং ছায়য়া জাতা ছায়ালাগ সমাহ্রয়াঃ। অসংখ্যাতাস্ততে তেষু শতমেকোত্তরঃ ক্রমাৎ। শুদ্ধস্ত শিবরূপেণ শক্তিরূপেণ সালগম্। স্বয়ামিশ্রিত্ত সঙ্গীর্ণমতশ্চে ত্রিবিধা মতাঃ। অর্থাৎ আমিই কুতুহলবশতঃ পঞ্চমুগে রাগ সৃষ্টি করিয়াছি। সেই রাগ সমূহের মিলিত সংখ্যা ছত্রিশ। এই ছত্রিশ প্রকার রাগের ছায়া লইয়া যে রাগগুলি উৎপন্ন তাহাদেরই নাম ছায়ালাগ, এই ছায়ালাগ রাগ অগণিত। তন্মধ্যে ১০১টি প্রসিদ্ধ। শিবরূপে শুদ্ধরাগ ও শক্তিরূপে ছায়ালাগ, আর উভয়ের মিশ্রণে সঙ্গীর্ণ রাগ উৎপাদিত হইয়াছে। এইজন্ত রাগ ত্রিবিধ ॥ ৩

যেহরালাপালপ্তি প্রবন্ধ যোগ্যা স্ত উত্তমাঃ কথিতাঃ।

অপি তাদৃশা যেহগ্ন প্রচারিণো মধ্যমাশ্চে স্তাঃ ॥ ৪

অপি বহুতর প্রচারী শুদ্র যোগ্যা স্তেহধমা ইতিষ্যণ্যে।

(প্রকারান্তরেও রাগ ত্রিবিধঃ) যে রাগ সমূহ আলাপ, আলপ্তি ও প্রবন্ধের যোগ্য সেই রাগগুলি উত্তম। আলাপ,

আলপ্তি ও প্রবন্ধের যোগ্য হওয়া সত্ত্বেও যে রাগ সমূহ সঙ্গীতজ্ঞ সমাজে অল্প প্রচারিত, তাহার মধ্যম, আর বহুল প্রচার থাকিলেও যে রাগ সমূহ আলাপ, আলপ্তি প্রভৃতির অযোগ্য, তাহার অধম রাগ। ইহা কোন কোন সঙ্গীতচার্যের মত।

টীকার বিবৃতি] গ্রন্থকার স্বকৃত টীকায় আলাপ, আলপ্তি ও প্রবন্ধের পরিচয়কল্পে সঙ্গীত রত্নাকর হইতে শ্লোক উদ্ধৃত করিয়া যে বিবৃতি করিয়াছেন, নিম্নে তাহার সংক্ষিপ্ত সারমর্ম লিপিবদ্ধ হইল—

আলাপ—যাহাতে গ্রহ অংশ তার, মল্ল, ত্রাস, অপত্ৰাস স্বরের অল্পত্ব ও বহুত্ব, ষাড়ব, ঔড়ুব এই সকল স্পষ্টরূপে প্রদর্শিত হয়, তাহাকে রাগালাপ বলে।

আলপ্তি—যাহাতে চারিটি স্বস্থান অবগদনে নিম্ন-লিখিতরূপ গান করা হয়, তাহাকে আলপ্তি বলে। চারিটি স্বস্থান এইরূপ—যে স্বরে গীতটি স্থাপিত হয় সেই স্বরকে স্থায়ী স্বর বলে। এই স্থায়ী স্বর হইতে আরোহক্রমে চতুর্থ স্বরকে 'দ্বার্ক' স্বর বলে। এই দ্বার্ক স্বর হইতে নিম্নস্থিত তৃতীয় স্বরাদিতে সেই সেই রাগের উপযুক্ত স্মৃতি, কল্পিত প্রভৃতি গমকযোগে বাদন বা পুনঃ পুনঃ উচ্চারণ করাকে 'মুখচাল' বলে। স্থায়ী স্বর হইতে আরম্ভ করিয়া দ্বার্ক স্বরকে সীমা করিয়া নিম্নস্থিত তৃতীয় প্রভৃতি স্বরে যথোচিত মুখচাল ব্যবহার করিয়া স্থায়ী স্বরে ত্রাস বা গীত সমাপ্তি করিতে হইবে। ইহাই হইল প্রথম স্বস্থান। আর পূর্বোক্ত দ্বার্ক স্বরটিকে লইয়া (সীমা করিয়া নহে) পূর্ববৎ বাদন বা পুনঃ পুনঃ উচ্চারণ করিয়া সেই স্থায়ী স্বরে ত্রাস করাকে 'দ্বিতীয় স্বস্থান' বলে। স্থায়ী স্বর হইতে অষ্টম স্বরকে 'দ্বিগুণ' বলে। আর চতুর্থ স্বরটি দ্বার্ক স্বর, এই চতুর্থ ও অষ্টম স্বরের মধ্যবর্তী পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম স্বরকে 'অর্দ্ধস্থিত' স্বর বলে; এই অর্দ্ধস্থিত তিনটি স্বরে পূর্ববৎ বাদন বা পুনঃ পুনঃ উচ্চারণ করিয়া স্থায়ী স্বরে

ভ্রাস বা গীত সমাপ্তি করাকে ‘তৃতীয় স্বস্থান’ বলে। আর দ্বিগুণ অষ্টম স্বর বা তৎপরবর্তী স্বরসমূহে পূর্ববৎ বাদন বা পুনঃ পুনঃ উচ্চারণ করিয়া স্থায়ী স্বরে আলস্থির সমাপ্তিকে চতুর্থ স্বস্থান বলে। এইরূপ স্বস্থান চতুষ্টিয়ে যথাযথ গীতিকে আলাপ্ত বলে।

প্রবন্ধ—চারিটি ধাতু ও ছয়টি অঙ্কে নিবদ্ধ সঙ্গীতকে ‘প্রবন্ধ’ বলে।

ধাতু—প্রবন্ধের অবয়বকে ধাতু বলে। ধাতু চারি প্রকার। উদ্গ্রাহ, মেলাপক, ধ্রুব ও আভোগ।

অঙ্ক—প্রবন্ধ সঙ্গীতের অঙ্ক ছয়টি ;—(১) স্বর, (২) বিরুদ্ধ, (৩) সদ, (৪) তেনক, (৫) সাট, (৬) তাল।

যদ্যপি দেশী রাগা দেশে দেশে ইত্য বোলাখ্যা ॥ ৫

পূর্ণোড়ব যাডবতা স্বশ্রুতাস গ্রহেয়ু চানিয়তা।

তদপি গ্রহাদি পূর্ণত্বাদিচ বহুমতজ্জ মনুসৃত্য ॥ ৬

মেলে প্রসঙ্গত ইহোদ্ধিষ্টানাম লক্ষণং সমংক্ষেপম্।

ভেষাং পূর্ণং বক্ষ্যামি গানবেলা সমামুক্তম্ ॥ ৭

যদিও দেশীরাগ সমূহ দেশভেদে বিভিন্ন সময় ও বিভিন্ন নামে গীত হইয়া থাকে, এই সকল রাগে পূর্ণত্ব, যাডবত্ব ও ওড়ুবত্ব বিষয়ে এবং অংশস্বর, গ্রহস্বর ও ভ্রাসস্বরে ও দেশভেদে ভেদ পরিলক্ষিত হয়, তথাপি নানা শাস্ত্রের মত অনুসরণ পূর্বক ইহাদের গ্রহ, অংশ ও ভ্রাসস্বর ও পূর্ণত্ব, যাডবত্ব, ওড়ুবত্ব নির্ধারণ করিয়া মেলপ্রসঙ্গে মুখারী প্রভৃতি যে সকল রাগের নাম উল্লেখ করা হইয়াছে, তাহাদের লক্ষণ সংক্ষেপে বলা যাইতেছে। লক্ষণের সহিত গানের সময়ও উল্লেখ করা যাইবে ॥ ৫—৭

পূর্ণ। নিত্যং গেঃ সাংশভ্রাস গ্রহা মুখারীয়ম্।

পূর্ণ। তুরুক্ষ তোড়ী গাংলাদীঃ সজ্বে কস্ত্রা ॥ ৮

(মেল নির্দেশ প্রসঙ্গে মুখারী প্রভৃতি যে ৭৫টি রাগের নাম উল্লেখ করা হইয়াছে, সেই সকল রাগের সংক্ষিপ্ত লক্ষণ ও গান করিবার সময় নির্দেশ করা যাইতেছে।)

মুখারী—মুখারী একটি সপ্তস্বরাত্মক সম্পূর্ণ রাগ। ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ভ্রাসস্বর। এই রাগ সর্বদা গেয়। ইহা মুখারী মেলের অন্তর্গত।

তুরুক্ষ তোড়ী—ইহাও একটি সম্পূর্ণ রাগ। গান্ধার ইহার অংশ, গ্রহ ও ভ্রাসস্বর। ইহার সাতটি স্বরই কল্পিত। এই রাগ পাঁচ সমানভাগে বিভক্ত। দিনের দ্বিতীয় ভাগে গেয় ॥ ৮

অসপাতুরেবগুপ্তী রিত্তাসাংশগ্রহা ভবেৎ সাধম্।

সততং সামবরালী সাংশভ্রাস গ্রহা পূর্ণা ॥ ৯

রেবগুপ্তি—এই রাগের অংশ, গ্রহ ও ভ্রাসস্বর ঋষভ, ষড়্জ ও পঞ্চম স্বর বর্জিত। এই রাগ সাধুকালে গেয়।

সামবরালী—এই রাগের অংশ, গ্রহ ও ভ্রাসস্বর ষড়্জ, ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ এবং সর্বদা গেয়।

গাংশ গ্রহা কিল বসন্তবরালী সর্বদা হরিপা সান্তা।

গাদ্যাংশ সান্তপূর্ণা তোড়ী কস্ত্রাহুসঙ্গবরক্ ॥ ১০

বসন্তবরালী—এই রাগের অংশ ও গ্রহস্বর গান্ধার, ভ্রাসস্বর ষড়্জ। এই রাগ ঋষভ ও পঞ্চম বর্জিত। ইহা সর্বদা গেয়।

তোড়ী—গান্ধার ইহার গ্রহ ও অংশস্বর, ষড়্জ ভ্রাসস্বর। ইহার গান্ধার ও মধ্যম স্বর অল্প কল্পিত। এই রাগ পাঁচ ভাগে বিভক্ত, দিনের দ্বিতীয় ভাগে গেয় ॥ ১০

সাংশ ভ্রাস গ্রহকা পূর্ণোজ্জসতি নিশি নাদ রামক্ৰীঃ।

ধাংশ গ্রহ সন্তাসঃ সম্পূর্ণো ভৈরবঃ প্রাতঃ ॥ ১১

নাদ রামক্ৰী—এই রাগের অংশ, গ্রহ ও ভ্রাসস্বর ষড়্জ, ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ। ইহার গান রাত্রিকালেই শোভন।

ভৈরব—এই রাগের অংশ, গ্রহ ও স্বর ধৈবত, ষড়্জ ভ্রাসস্বর, ইহাও একটি সম্পূর্ণ রাগ। প্রাতঃকালে ইহা গেয় ॥ ১১

সন্তাস গ্রহমাংশ। স্বল্প রিঃ পৌরবোলসেং প্রাতঃ।

সাংশ ত্রাস গ্রহকো বসন্ত উষসি বিলসেং পূর্ণঃ ॥১২

পৌরবী—এই রাগের গ্রহ ও ত্রাস স্বর ষড়্জ, মধ্যম অংশ স্বর, ঋষভ ও পঞ্চম এই রাগে স্বল্প, ইহা প্রাতঃকালে গেয়।

বসন্ত—ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ। ষড়্জ ইহার অংশ গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহা প্রভাত কালে গেয় ॥

গেয়: পূর্ণ ষ্টক: সাংশত্রাসগ্রহো দিনস্যাঙ্কে।

মাংশ গ্রহ: সন্তাসোহখিলো হিজেজন্ত সায়াক্কে ॥১৩

টঙ্ক—ইহাও একটি সম্পূর্ণ রাগ, ষড়্জ ইহার অংশ-গ্রহ ও ত্রাসস্বর। ইহা দিনের শেষ ভাগে গেয় ॥

হিজেজ—ইহাও একটি সম্পূর্ণ রাগ, মধ্যম ইহার অংশ ও গ্রহস্বর, ষড়্জ ত্রাসস্বর। এই রাগ সায়াক্কে গেয় ॥১৩

হিন্দোলো রিপহীনোমাংশ: সান্তগ্রহ: সদোষসিবা।

পোন। বসন্ত ভৈরব্যুসিতু সাংশ গ্রহ ত্রাসা ॥১৪

হিন্দোল—এই রাগে ঋষভ ও পঞ্চম বজ্জিত, মধ্যম অংশ স্বর, ষড়্জ গ্রহ ও ত্রাসস্বর, এই রাগ সর্কদা বা প্রভাতে গেয়।

বসন্ত ভৈরবী—এই রাগে পঞ্চম বজ্জিত, ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাসস্বর। প্রভাত কালে ইহা গেয় ॥১৪

রিধহীনী শাস্তিকৌ সান্তা গাংশ গ্রহাতু মারবিকা।

মালব-গোড়: পূর্ণ প্রদোষশোভোহথবাবহিতঃ।

গাঙ্কার ধৈবতাভ্যাং নিতাসাংশ গ্রহোহথবা সান্তঃ ॥ ১৫

মারবী—এই রাগ ঋষভ ও ধৈবত স্বর বজ্জিত, গাঙ্কার অংশ ও গ্রহস্বর, ষড়্জ ত্রাসস্বর, ইহা সর্কদা গেয়।

মালব গোড়—নিবাদ ইহার অংশ ও ত্রাসস্বর, ষড়্জ ত্রাসস্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ, গাঙ্কার ও ধৈবত স্বর বজ্জিত ওড়ুব রাগ। ইহা প্রদোষকালে গেয় ॥ ১৫

গোড়ধগা সায়াক্কে রংশাচৈতীচ সান্তাদিঃ ॥১৬

গোড়ী চৈতী—এই রাগে ধৈবত ও গাঙ্কার স্বর

বজ্জিত, ঋষভ ইহার অংশস্বর, ষড়্জ গ্রহ ও ত্রাসস্বর, এই রাগ সায়ংকালে গেয় ॥ ১৬

পূর্বী পূর্ণাসান্তা গাংশ। ষড়্জ গ্রহাচ সায়াক্কে।

পাড়ী সায়াক্কাই। গোন। সাংশগ্রহত্রাসা ॥ ১৭

পূর্বী—ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ; গাঙ্কার ইহার অংশ-স্বর, ষড়্জ গ্রহস্বর, এই রাগ সায়াক্কে গেয়।

পাড়ী—এই রাগ গাঙ্কার বজ্জিত, ষড়্জ অংশ, গ্রহ ও ত্রাসস্বর, এই রাগও সায়াক্কে গেয় ॥ ১৭

রিগ্রহ পাংশ: সান্ত: সদাহগণির্দেবগাঙ্কার:।

গোড়ক্রিয়া ধরিতা সাংশত্রাস গ্রহা প্রাতঃ ॥ ১৮

দেবগাঙ্কার—এই রাগে গাঙ্কার ও নিবাদ বজ্জিত, ঋষভ ইহার গ্রহস্বর, পঞ্চম অংশস্বর, ষড়্জ ত্রাসস্বর। এই রাগ সর্কদা গেয়।

গোড়ক্রিয়া—ইহা একটি ধৈবত বজ্জিত রাগ, ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাসস্বর, এই রাগ প্রাতঃকালে গেয় ॥ ১৮

গেয়া সদা কুরঞ্জী ধার্মা সাংশ গ্রহাচ সন্তাসা।

অ-মনিরপরাহু গেয়া সাংশত্রাস গ্রহা বহুলী ॥ ১৯

কুরঞ্জী—এই রাগ সর্কদা গেয়। ধৈবত স্বর ইহাতে অল্প, অংশ, গ্রহ ও ত্রাসস্বর ষড়্জ।

বহুলী—এই রাগ অপরাহু গেয়। মধ্যম, নিবাদ স্বর ইহাতে বজ্জিত। অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর ষড়্জ ॥ ১৯

সম্পূর্ণ। রামক্রী: সাংশান্তাদি: সদাহপি গাংশাচ্চা।

গাতোমাংশ সান্তো নিবিরহিত: পাবক শশং ॥ ২০

রামক্রী—রামক্রী একটি সম্পূর্ণ রাগ। ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর, মতান্তরে গাঙ্কার ইহাব অংশ ও গ্রহ স্বর। ইহা সর্কদা গেয়।

পাবক—এই রাগের গ্রহস্বর গাঙ্কার, ধৈবত অংশ স্বর, ষড়্জ ত্রাসস্বর। এই রাগে নিবাদ বজ্জিত, ইহা সর্কদা গেয় ॥ ২০

ଆଶାବରୀ ପ୍ରମୋଦା ଯାତ୍ରାଂଶା ସାନ୍ତ୍ବିୟା ସଦାପୂର୍ଣ୍ଣା ।

ପଞ୍ଚମ ଋଷଭ ବିହୀନ: ପାଂଶୁକାମ ପ୍ରହୋତାସନି ॥ ୨୧

ଆଶାବରୀ—ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ମଧ୍ୟମ ଇହାର ଗ୍ରହ ଓ ଅଂଶ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର । ଏହି ରାଗ ସର୍କନା ଗେୟ ।

ପଞ୍ଚମ—ପଞ୍ଚମ ରାଗ ଋଷଭ ବଞ୍ଚିତ, ପଞ୍ଚମ ଇହାର ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଏହି ରାଗ ପ୍ରଭାତେ ଗେୟ ॥ ୨୧

ବଜ୍ରାଳ: ଶାନ୍ତତିକ: ପୂର୍ଣ୍ଣ: ସାଂଶା ଗ୍ରହଂଚ ସନ୍ତାମ: ।

ଓମସିତୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାହ୍ନା ସାଂଶାନ୍ତାନ୍ତା ଗୁଚିର୍ଲଳିତା ॥ ୨୨

ବଜ୍ରାଳ—ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ଇହାର ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ଷଡ଼୍ଜ, ଏହି ରାଗ ସର୍କନା ଗେୟ ।

ଶୁଦ୍ଧ ଲଳିତା—ଏହି ରାଗେ ପଞ୍ଚମ ବଞ୍ଚିତ, ଷଡ଼୍ଜ ଇହାର ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର । ପ୍ରଭାତେ ଏହି ରାଗ ଗେୟ ॥ ୨୨

ଶୁଦ୍ଧରିକା ରିନ୍ତାସ ଗ୍ରହାଂଶକା ପ ବିସୂତା ପ୍ରଭାତାର୍ହା ।

ପରଜୋ ଗୁଲ୍ଲୋ ଗାଂଶଗ୍ରହ ଧନ କମ୍ପ୍ର: ସଦା ସାନ୍ତ: ॥ ୨୩

ଶୁଦ୍ଧରିକା—ଏହି ରାଗ ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ଋଷଭ, ପଞ୍ଚମ ବଞ୍ଚିତ ଏହି ରାଗ ପ୍ରଭାତକାଳେ ଗେୟ ।

ପରଜ—ଏହି ରାଗେ ନିବାଦ ଅଳ୍ପ, ଗାନ୍ଧାର ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରହ ସ୍ବର । ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଧୈବତ ଓ ଗାନ୍ଧାର କମ୍ପିତ, ଇହା ସର୍କନା ଗେୟ ॥ ୨୩

ଗୁଲ୍ଲ ପ୍ରଦୋଷାଳୀ ଗୁଚି ଗୋଡ଼: ପାଂଶୁ ନାଦି ସନ୍ତାମ: ।

ପୂର୍ଣ୍ଣସ୍ବରୀତି ଗୋଡ଼ୋ ଗୁଂ ଶାନ୍ତ୍ୟାଦିନ୍ଦ୍ର ସାନ୍ତାହେ ॥ ୨୪

ଶୁଦ୍ଧ ଗୋଡ଼—ଏହି ରାଗେ ନିବାଦ ଅଳ୍ପ, ପଞ୍ଚମ ଅଂଶ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ପ୍ରଦୋଷକାଳେ ଏହି ରାଗ ଗେୟ ।

ରୌତିଗୋଡ଼—ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ, ନିବାଦ ଇହାର ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର । ଏହି ରାଗ ସାନ୍ତାହେ ଗେୟ ॥ ୨୪

ଆତ୍ମିୟାପି ପ୍ରଦୋଷ ପୂର୍ଣ୍ଣା ଗାଂଶ ଗ୍ରହାଚ ସ-ଗ୍ରାସା ।

ଗ-ଗ୍ରହ ପାଂଶ: ସ-ଗ୍ରାସୋ ହନ୍ତାମୋହନୀ ରାଜୋ ॥ ୨୫

ଆତ୍ମିୟା—ଇହା ପ୍ରଦୋଷକାଳେ ଗେୟ ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ଗାନ୍ଧାର ଇହାର ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରହ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ।

ହନ୍ତାମୋ—ଏହି ରାଗେ ନିବାଦ ଅଳ୍ପ, ଗାନ୍ଧାର ଗ୍ରହ ସ୍ବର, ପଞ୍ଚମ ଅଂଶ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର । ଏହି ରାଗ ରାତ୍ରିକାଳେ ଗେୟ ॥ ୨୫

ନ୍ୟାଂଶ ଗ୍ରହ ସ-ଗ୍ରାସୋହନୀ ଲମ୍ବେରିନି ବିହନ୍ତ: ।

କେନ୍ଦାରୋହନିରିନ୍ଦୋ ନିଶି ସନ୍ତାମୋ ଗାଂଶ ଗ-ଗ୍ରହକ: ॥ ୨୬

ବିହନ୍ତ—ଏହି ରାଗେ ଧୈବତ ଅଳ୍ପ, ନିବାଦ ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରହ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର । ଏହି ରାଗ ରାତ୍ରିକାଳେ ଗେୟ ।

କେନ୍ଦାର—ଏହି ରାଗେ ନିବାଦ ଓ ଧୈବତ ସ୍ବର ଅଳ୍ପ, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଗାନ୍ଧାର ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରହସ୍ବର ॥ ୨୬

ଶୁଦ୍ଧ ବରାଟୀ ପୂର୍ଣ୍ଣା ସାଂଶାନ୍ତା ରିଗ୍ରହାଚ ମଧ୍ୟାହ୍ନେ ।

ସାଂଶାନ୍ତାନ୍ତାହୋହନ୍ତ: କମ୍ପ୍ରମଣି ଦେଶକୃତ୍ ପୂର୍ଣ୍ଣ: ॥ ୨୭

ଶୁଦ୍ଧ ବରାଟୀ—ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ଏହି ରାଗେ ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ଷଡ଼୍ଜ, ଋଷଭ ଗ୍ରହସ୍ବର । ଇହା ମଧ୍ୟାହ୍ନକାଳେ ଗେୟ ॥

ଦେଶକୃତ—ଏହି ରାଗେ ଅଂଶ, ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ଷଡ଼୍ଜ, ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ଇହାର ମଧ୍ୟମ ଓ ନିବାଦ ସ୍ବର କମ୍ପିତ, ଏହି ରାଗ ମଧ୍ୟାହ୍ନକାଳେ ଗେୟ ॥ ୨୭

ଲଳିତ ଓମସି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣୋ ଧାଂଶ ସାନ୍ତଗ୍ରହ: ପ-ହୀନୋବା ।

ସ-ଗ୍ରାସ ଗ୍ରହ ଗାଂଶାନ୍ତାବିଧା ପ୍ରାତଃସ୍ବ ଜୈତାତ୍ରୀ: ॥ ୨୮

ବିତାମ-ଲଳିତ—ଇହା ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଥବା ପଞ୍ଚମ ବଞ୍ଚିତ ଷାଡ଼ବ ରାଗ । ଧୈବତ ଇହାର ଅଂଶ ସ୍ବର, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଏହି ରାଗ ପ୍ରଭାତକାଳେ ଗେୟ ।

ଜୈତାତ୍ରୀ—ଏହି ରାଗେ ଋଷଭ ଓ ଧୈବତ ସ୍ବର ଅଳ୍ପ, ଷଡ଼୍ଜ ଗ୍ରହ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଗାନ୍ଧାର ଅଂଶ ସ୍ବର, ଇହା ପ୍ରାତଃକାଳେ ଗେୟ ॥ ୨୮

ସ-ଗ୍ରାସ ରି-ଗ୍ରହାଂଶା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣାନ୍ତାବନୀତୁ ସାନ୍ତାହେ ।

ରିଗ୍ରହ ରିନ୍ତାସାଂଶା ଗାନ୍ଧା ଦେଶୀ ସଦାଗେୟା ॥ ୨୯

ଜାବଣୀ—ଜାବଣୀ ଏକଟି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଗ । ଏହି ରାଗେ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର ଷଡ଼୍ଜ, ଋଷଭ ଗ୍ରହ ଓ ଅଂଶ ସ୍ବର । ଇହା ସାନ୍ତାହେ ଗେୟ ।

ଦେଶୀ—ଏହି ରାଗେ ଗାନ୍ଧାର ଅଳ୍ପ, ଋଷଭ ଗ୍ରହ, ଅଂଶ ଓ ଗ୍ରାସ ସ୍ବର, ଇହା ସର୍କନା ଗେୟ ॥ ୨୯

ଗଂଶ ଗ୍ରହ: ପ୍ରଦୋଷେ ତ୍ରିରାଗୋ ଗତ ଧ ଗୋ ନ ବା ସାନ୍ତ:

ଗଂଶ ସାଂଶନ୍ୟାସା ଯାଲତ୍ରି ନିଗ୍ରହାଂଶା ବା ॥ ୩୦

ପୂର୍ଣ୍ଣାହ୍ନବିଧିନ୍ତା ଗେୟାନ୍ତୋ ମଞ୍ଜୁଳାୟ ଶାନ୍ତତିକୀ ।

କ୍ରମଂ:

স্বরলিপি

নটনারায়ণ মিশ্র—দাদরা

আমি আপনহারা চেয়েই থাকি

স্বপনভরা আঁখি

শূণ্য আমার এপার ওপার

কেউ তো নাহি ডাকে।

আধো আলো আধো ছায়ে,

অরণ্য রাঙা সোণার নায়ে,

তুলিয়ে ঢুকুল মৃদুল বায়ে

দেখেছে কেউ তাকে ?

ভরা নদীর কূলে কূলে,

পথহারা সুর মরে ছলে,

আমার আঁখি নিখিল ভুলে

ব্যথার বাদল মাখে।

ডাকলে যারে এপার হ'তে,

দেয় সাড়া মোর সাথে সাথে,

পাইনিকো হায় তাহার দেখা

কোথায় সেজন থাকে ?

কথা—শ্রীসত্যব্রত মুখোপাধ্যায় এম-এ, এম্-কম

সুর ও স্বরলিপি—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

স্থান্য

গমা II পাঁ সাঁ -সাঁ	গা পধা -I I	মপা ধগা -ধপা	মা গা -I I
আমি আ প ন্	হা রা ০	চো যো ০ ই	খা কি ০
রা গমা -গরা	সন্। সাঁ -I I	রা -পমা -I	গা -I -I I
খ প০ ০ ন্	ভ০ রা ০	আ ০০ ০	খে ০ ০
জা -I জা	পা জাপা -পা I	জা ধপা -পা	মা গরা -গা I
শু ০ গা	আ মা ০ ব্	এ পা০ ব্	ও পা০ ব্
না -I না	না না -না I	না সাঁ -নধা	না ধপা -জাপা I
শু ০ গা	আ মা ব্	এ পা ০ ব্	ও পা ০ ০ ব্
গা পা মা	গা রসা -ন্সা I	রা -পমা -I	গা -I গমা II
কে উ তো	না হি০ ০০	ভা ০০ ০	কে ০ আমি

অস্তরা

II	{মা মা -া আ ধো ০	ধা গধা -পধা I আ লো ০ ০ ০	না সী -া আ ধো ০	না সী -া I ছা য়ে ০
	না না -না অ ক গ	সী নসী -া I রা জা ০ ০	না রসী -সী সো ধা ০ ব	গা ধা -া I না য়ে ০
	ধা -রা রা ছ লি য়ে	সী সী -সী I ছ ০ ক ল	ধা সী -ধপা য ছ ০ ০ ল	ধা পমা -গমা I বা য়ে ০ ০
	রা গমা -গরা দে ধো ০ ০ ০	সনা সা -সা I ছ ০ কে উ	গা -পা -মা তা ০ ০	গা -া গমা II কে ০ আমি

সধগারী

II	{(না না -পা ভ রা ০	না সা -সা I ন দী ব	রা গা -রা ক লে ০	সনা সা -া I ক ০ লে ০
	রা -পা ধপা প ধ্ হা	মা মা -গরা I রা স্ব ০ ব	গা মা -গরা ম রে ০ ০	সনা সা -া I ছ ০ লে ০
	সা সা -া ভ রা ০	গা পমগা -রগা I ন দী ০ ০ ০ ব	ক্রা পা -া ক লে ০	ক্রা পা -া I ক লে ০
	ক্রা -ক্রা ক্রা প ধ্ হা	পা ক্রপা -পা I রা স্ব ০ ব	পা ধপা -া ম রে ০ ০	মা গা -া I ছ লে ০
	না না -না আ মা ব	-া না না I ০ আ ধি	না সনা -ধা নি ধি ০ ল	[না ধপা ক্রপা] পক্রা পা -া I ছ ০ লে ০
	গা পমা -গরা বা ধা ০ ০ ব	সনা সা -সা I বা ০ দ ল	গা -পমা -া মা ০ ০ ০	গা -া -া II ধে ০ ০

আভোগ

II {গা -মা মা ধা গধা -পধা I না স'ী -ী না স'ী -ী I
ডা ক্ লে যা রে০ ০০ এ পা ব্ তে ০

না -না না স'ী নস'ী -স'ী I না র'স'ী -ী গা ধা -ী I
দে য় সা ডা মো০ ব্ সা থে০ ০ সা থে ০

ধা র'ী র'ী | স'না স'ী -স'ী I ধা স'গা -ধপা ধা পমা -গমা I
পা ই নি কো০ হা য় তা হা০ ০ব্ দে খা০ ০০

রা গমা -গরা সনা সা -স'ী I গা -গমা -ী গা -ী গমা II
কো খা০ ০য় সে০ জ ন্ ধা ০০ ০ কে ০ আমি

গান

শ্রীহীরেন্দ্রনারায়ণ দাশ

কেমনে ব'লেছ তোমারে তুলিতে
তুলিতে কি পারি কতু,
চেয়েছি রাখিতে কথাটি তোমার
তুলিতে গিয়েছি তবু।

তুলিতে চেয়ে ভাবি যে আরও
তুমি কি তাহা বুঝিতে পারো।
ভাবিতে গিয়ে গ'ড়েছি প্রতিমা
মুছিতে পারিনি কতু।

আমারে তুলিতে ভাল লাগে যদি
চলিয়া যে'য়ো গো তুলে,
যদি পার কতু আসিও আমার
ঘুমের ছয়ার খুলে।

আসিও না হয় গহীন নিশীথে
স্বপন দেউলে প্রদীপ জালিতে,
নাইবা পেলান আগিয়া তোমায়
ঘুমায়ে তো পাব তবু।

ঝুমুর সঙ্গীত

শ্রীসত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায়

গত বৈশাখ সংখ্যায় শ্রদ্ধাঙ্গদ রায় বাহাদুর শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ মিত্র মহাশয় তাঁর লিখিত “কবির গান” প্রবন্ধের শেষ অংশে বাঁকুড়া জেলার ‘ঝুমুর’ গান নামে যে একপ্রকার গ্রাম্যসঙ্গীত আছে, তা কিরূপ সে বিষয় জানতে চেয়েছেন, কিন্তু সেই প্রসঙ্গে তিনি তাঁর কোন পরিচিত ব্যক্তির মুখে শুনে ‘ঝুমুর’ গান বিষয়ে শেষ মন্তব্য প্রকাশ করেছেন যে—“শুনেছি অনেকটা কবির গানের মত, বিশেষতঃ অঙ্গীলতার অংশে” তাঁর এই শেষোক্ত বিষয়টি সম্পূর্ণ বিপরীত। যাই হ’ক, ঐ সম্বন্ধে আমি যাহা জানি কিঞ্চিৎ পরিচয় লিপিবদ্ধ করলাম।

বাঁকুড়ার ঝুমুর গানের বিষয় বলতে গেলে তার আগে ঝুমুরের জন্মস্থান কোথায় এবং তথাকার ঐ গান কিরূপ—প্রথমতঃ সে বিষয়ই আলোচনা করা দরকার। বিহার প্রদেশের মানভূম জেলার নিম্নশ্রেণীদের মধ্য হ’তে এই গানের উৎপত্তি। তবে বাঁকুড়া জেলার পশ্চিম এবং পশ্চিম-দক্ষিণ সীমান্তের নিম্নশ্রেণীদের মধ্যেও এই গানের প্রচলন আছে। ইহার কারণ—বাঁকুড়ার ঐ সীমানার পরই মানভূম জেলা আরম্ভ, কাজেই পাশাপাশি গ্রামসমূহের অধিবাসীদের আচার, ব্যবহার এবং ভাষা প্রায়ই মানভূমিদের মত। এই দেশের লোকদের কথার মধ্যে অনেক ভাষা হিন্দী এবং চন্দ্রবিম্বুর প্রয়োগ বেশী, যেমন সাঁওতালী ভাষার Tone, সেই রকম অনেকটা। বাঁকুড়ার ‘ঝুমুর সঙ্গীত’ বলে যে চলন আছে তা পরিষ্কার সহজ বাংলায় রচিত।

পীতাম্বর দাস একজন গ্রাম্যকবি ছিলেন, তিনি মানভূমি ঝুমুর সুরের অঙ্করণে অনেক গান রচনা করেন। সেইগুলি বেনার্স ভাগ শ্রীকৃষ্ণের গোষ্ঠীলা, স্ববল সংবাদ,

সখী-সংবাদ ইত্যাদি পালা-কীর্তনের মত রচিত। দেব-দেবী ও আধ্যাত্মিক বিষয়েরও রচনা আছে। পীতাম্বর দাসের ঝুমুর গান কলকাতায় এবং অন্যান্য অঞ্চলে বৈরাগীদের কাছে কখন কখন শুনতে পাওয়া যায়। ইহার রচিত অনেকগুলি গান পুস্তক আকারে ঝুমুর সঙ্গীত নামে খুব অল্প মূল্যে বিক্রী হয়। সেগুলি দেখিলে বেশ বুঝা যায় যে গানগুলির ভাব কি চমৎকার।

এখন মানভূমি ঝুমুরের বিষয় কিছু বলা যাক। ঐ অঞ্চলের ঝুমুর গানের ভাব শতকরা নিরানব্বইটাই শ্রীকৃষ্ণের প্রতি বিরহাকুল শ্রীরাধা কিংবা সখীদের উক্তি।

আমি যখন বিহারের পঞ্চকোট রাজদরবারে ছিলাম, তখন ঐ ঝুমুর গান বহুবার শুনেছি। নিম্নশ্রেণীয় জাতির। পুরুষ নারী উভয়ে দলবদ্ধ হয়ে ঐ গান করে। আজ প্রায় বাইশ তেইশ বছর আগে আমি ঐ গান শুনেছি কিন্তু এখনও যখন সেই সব গানের ছ’ এক লাইন মনে পড়ে যায়, তখনই চোখের সামনে ভাসতে থাকে সেই নারীদের কণ্ঠের সুর, তাদের নানা ছন্দযুক্ত নৃত্যের সাবলীল ভঙ্গী, এবং পুরুষদের আনন্দোৎফুল্ল বদনে মাদলের ‘ইদি ইদি দৈ ইদি ইদি দৈ’ বোল এবং নিপুণ হস্তের মাদল বাদন।

মানভূমি-ঝুমুরের সুরই তার শ্রেণীবিভাগ কারক হ’লেও সে সুর একই প্রকারের নয়। অনেকগুলি বিচিত্র সুর গানের মধ্যে শুনতে পাওয়া যায়, কাজেই বিশেষ এক-বেয়ে লাগে না। আমি নিম্নে ঐ ঝুমুর সঙ্গীতের ছ’ একটা গানের কিয়দংশ স্বরলিপি সহযোগে দিলাম। ইহার ব্যাতি অনেকটা বৃষ্টিতে পারা যাইবে যে—গানের ভাব ও সুর কিরূপ এবং উহাতে কোনও প্রকার অঙ্গীলতার ভাব আছে কিনা।

১ম গান

চুহকি চুহকি নিদ টুটলি,
শ্রাম না আওলি সখি শ্রাম না আওলি ।
হ'ল আশার আশে নিশি ভোর,
না আইল পিয়া মোর পিয়া মোর,
রগড়ি চন্দন চুয়া শুখলি, শ্রাম না আওলি ॥

-১ স'স'১ স'১ স'১ স'১ স'১ স'১ র'স'১ না স'না ধপাঃ -ক্কাঃ
০ চু হ কি চু হ কি নি দ টু ট ০ লি ০

পাঃ -ধঃ না স'না ধা -পা পা -১ পা -১ পা ক্কা
শ্রা ০ ম না ০ আ ও লি ০ রে ০ স খি

পাঃ -ধঃ না স'না ধা -পা পা -১ -১ -১ -ঃ ক্কাঃ ক্কা
শ্রা ০ ম না ০ আ ও লি ০ ০ ০ ০ ০ হ ল

ক্কা পাঃ পঃ পধা না স'না ধা -পা -১ পধা পঃ -স'১ স'ঃ
আ শার আ শে ০ নি শি ০ ভো ০ বু না ০ আ ০ ই

স'১ না স'না ধপা ধা না স'না ধপা -১ -১ র'র'১ র'১ র'১
ল পি রা ০ মো ০ র পি রা ০ মো ০ ০ বু র গ ডি চ

স'১ স'১ স'১ র'স'১ না স'না ধপা -ক্কা পাঃ -ধঃ না স'না ধা পা পা -১ ॥
ল ন চু রা ০ শু খ ০ লি ০ ০ শ্রা ০ ম না ০ আ ও লি ০

২য় গান

গত নিশি পিয়া সঙ্গে

কেলী কৌতুক রঙ্গে

অনেক দিবস হ'ল

না আইল ফিরি গো

কবে সে ফিরিবে গো মুরারী

মোর রসিক মুরারী গো

-১ সরা গা পা ধা সাঁ সাঁ সাঁ -১ সঁরাঁ সাঁ না ধা পা
০ গত নি শি পি যা স ছে ০ কো লী কৌ তু ক
ধা না -১ -সঁনা -ধপা -১ -১ পসঁনা না সঁনা ধপা ধপা
র ছে ০ ০০ ০০ ০ ০ অনে ক দি০ ব০ স০
মগা রসা -১ রপা মা গরা সরা মগা রসা -১ -১ গগা গা
হ০ ল০ ০ না আ ই ল০ ফি০ রি০ গো০ ০ ০ কবে সে
রগা সরা রগা মগা রসা সা সাঃ গঃ গমা -রগা মধা পা
ফি০ রি০ বে০ গো০ মু০ রা রী০ মো র০ ০ রসি ক
মগা রসরা মগা রসা -১ -১ ॥
মু০ রা ০ রী০ গো ০ ০

৩য় গান—(জ্ঞতগতি)

মন মোহন দেখকে ভেল স্বপন ।

কুব্জা মোর বৈরি কঠিন জগদিল ॥

{ না সা -১ ॥ রগা রা সা | ০ না -১ -১ ৥ -১ -১ প্ | ০ না সা -১ ॥
ম ন ০ মো০ ০ হ | ০ ন ০ ০ ০ ০ দে | ধ কে ০
+
রা -১ মা | ০ রা সা রা ॥ সনা সা -১ } ॥ -১ -১ -১ ॥
তে ০ ল | স্ব প ০ ন০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

+	০	+
রা -রা মা	-ৱা মা -ৱা I	পা -ৱা পা -ৱা পা -ৱা I
কৃ ব্ জা	০ মো ব বৈ ০ রি	
+	০	+
মা মা -ধা	পা মা -মা I	রসা -রা -ৱা ০ পা পা -ৱা I
ঠি ন ০	জ গ ০	দি ০ ল ০ রে ক ০
+	০	
পা মা -ধা	পা মা -মা I	রা -ৱা -ৱা II সা ন্ -সা
ঠি ন ০	জ গ ০	দি ০ ল

পূর্বে উল্লেখ করেছি—বাকুড়ার ঝুমুর বলতে যাহা বুঝায় তাহা ‘ঝুমুর সঙ্গীত’ নামক পুস্তকে অনেক গান দৃষ্ট হবে। ঐ গান সম্বন্ধে দৃষ্টান্ত স্বরূপ ‘সুবল সংবাদে’র প্রথম একটা গান নিম্নে স্বরলিপি সহযোগে দিলাম :—

সুবলের উক্তি—গীত

হার গোঁথে এনেছি চাঁপা ফুলে।	খেলে যখন ক্ষণপ্রভা, নবীন মেঘের কোলে ॥
ও ভাই কালা সাধের মালা পর দেখিরে গলে ॥	শ্রম জ্বালা দূরে যাবে, তাপিতাক্ষ শীতল হবে
ফুল তুলেছি মনে বুঝে, যে ফুলে শ্রাম তন্নু সাজে,	(কানাই রে)
	(কানাই রে) সুগন্ধে আনন্দ পাবে, হৃদয় কমলে ॥
দুলবে যখন বক্ষমাঝে, দুঃখ যাবে ভুলে ॥	ভজিবারে কৃষ্ণপদ, পিতাম্বরের নাই সম্পদ,
কাল অঙ্গে স্বর্ণ আভা, অপরূপ হবে শোভা	(কৃষ্ণ হে)
	(কানাই রে) অস্ত্রে যেন পাই ও পদ, দেখ' কাজাল বলে ॥

আপ্তহারী

ধাঃ গ্ঃ সা রজ্ঞা	-সরা মঃ মা গঃ রজ্ঞা	২' রা সা -ৱা -ৱা	। -ৱা গণা ধপা মা I
হার গোঁ থে এ ০	০০ নে ছি টা পা ০	কৃ লে ০ ০	০ ও ভা ই কা লা
পা পা পা ধপা	গাঃ মঃ মা জ্ঞা	জ্ঞরা সরা -রসা -গ্ধা II	
সা ধের মা লা ০	পর দে ধি রে	গ ০ লে ০ ০ ০ ০ ০	

অন্তরা

গাণা :- গঃ গা গা গা গা গা -ধপা ধধাঃ ধঃ ধা | ধর্সা নর্সা ধণা ধঃ গঃ I
ফুল তু ০ লে ছি ম নে বু ঝে ০ ০ যে ফুলে শ্রাম | ত ০ হু ০ সা ০ জে ০ ০

ক্রা পা পা -াঁ -াঁ ধধা : ধঃ ধা ধাঃ গঃ ধা গধা ক্রাঃ পঃ ধপা মা I
কা নাই রে ০ ০ ছলবে য খন ব ০ ক মা ঝে ০ ছঃ খ যা ০ বে

মগা রগা -ররা -সগা
তু ০ লে ০ ০ ০ ০

বাকী হয় অন্তরার জায়

এর পরের গানটির ভাব হবে, শ্রীকৃষ্ণের চম্পক হার পরে চম্পকবরণী রাধাকে মনে উদয় হ'ল, তখন তিনি তাঁর মনের অস্থিরতা সুবলকে জানাচ্ছেন।

বাঁকুড়া জেলায় প্রায় প্রত্যেক গ্রামেই উচ্চসঙ্গীতের আলোচনা আছে। তাছাড়া নানা উৎসবে নানা প্রকারের গ্রাম্যসঙ্গীতেরও প্রচলন আছে। এ বিষয়ে মানভূম জেলাও কম নয়। এখানে পঞ্চকোট রাজধানীর সঙ্গীতপ্রিয়তার বিষয় কিছু উল্লেখ করলেই বুঝতে পারবেন। এখানে বাৎসরিক অনেকগুলি উৎসব-সঙ্গীত এবং ঋতু-সঙ্গীতেরও প্রচলন আছে।

ঋতু-সঙ্গীত যথা—ফাল্গুনে হোলী, চৈত্রে চৈতীগান, বর্ষায় কাজরী গান, তন্মধ্যে চৈতী গান বড় মনোরম ভাবে গাওয়া হয়। ফাল্গুনি-সংক্রান্তি হ'তে চৈত্র সংক্রান্তি পর্যন্ত প্রায় প্রত্যহই বৈকালে রাজকুমারেরা আত্মীয়বর্গ

পরিবেষ্টিত হয়ে কেহ ঘোটকে কেহবা হস্তীতে আরোহণ করে বনগমনে বহির্গত হন, হস্তীপৃষ্ঠে যারা থাকেন তাঁরা সারেকী, বাঁওয়া তবলা সহযোগে চৈতী গান করুতে করুতে যান এবং রাত্রি ৭টা ৮টার প্রত্যাগমন করেন। আমি যখন সেখানে ছিলাম তখন চৈতী গানের প্রচলন কিছু কমে গিয়েছিল, কারণ আমাকেই বেশী সময় গাইতে হ'ত খেয়াল এবং মাঝে মাঝে টপ্পা ও ঠুংরী। উৎসব-সঙ্গীতের মধ্যে ভাত্র মাসে ভাহুপূজা অর্থাৎ ভাত্রোৎসব এক মস্ত বড় ধুমধামের ব্যাপার। ঐ সময় ছ' তিনদিন সমভাবে নাচগান চলতে থাকে। আমি দেখেছি, এই রাজবংশের প্রায় সকলেই উচ্চসঙ্গীতের যেমন কদর বুঝেন গ্রাম্যসঙ্গীতকেও তেমনি ভালবাসেন। গীতবাত্তের মধ্যে সকলেই কিছু না কিছু জানেন।

স্বরলিপি

হিন্দোল—একতাল

এ বেশ কেন গো জননী ?

সমর ভঞ্জে স্বামীর অঙ্গে, দিয়েছ চরণ দু'খানি ।

লোল রসনা রূপাধারিণী, দিগম্বরী মুণ্ডমালিনী,

পাষাণীর প্রায় নাশিয়া তনয় উল্লাসে নাচিছ রণাঙ্গিনী ।

জগন্মাতা তুমি জগতপালিনী, তেন সাজ তব সাজে কি ঈশানী,

ভুবনমোহিনী রূপে এ দীনের হৃদাসনে বস ভবানী ॥

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতনাট্যক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের ছাত্র

সঙ্গীত শিক্ষক—শ্রীশৈলেন্দ্রনাথ দত্ত

আস্থায়ী

০	ক্কা	ধা	না	১	ধা	ক্কা	গা	II	+	ক্কা	ধা	-না	৩	সা	-া	-া
এ	বে	শ		কে	ন	গো			অ	ন	০		নী	০	০	

ক্কা	ধা	না		না	-ধা	ক্কা	I	গা	ক্কাধা	ক্কা		গা	-সা	সা	I
				ভ	০	জে		আ	মী	০	র		অ	০	জে

০	না	সা	গা	১	ক্কা	ধা	ক্কাগা	I	+	ক্কা	ধনা	-সা	৩	নর্মা	-গর্মা	-নদগা
দি	য়ে	ছ		চ	র	৭	০		ছ	থা	০		বি	০	০০	০০০

অন্তরা

II	০ গা লো	- না ০	গা ল	১ জা র	ধা স	না না	+	সী কু	সী পা	সী ণ	৩ সী ধা	সী রি	সী নী	I	
	০ জা দি	- ধা ০	জা গ	১ সী ০	সী ধ	নসী রৌ	+	না ম	- না ০	না ও	৩ ধা মা	জা লি	গা নি	I	
	০ গা পা	সা বা	গা নী	১ গা র	গা প্রা	গা য়	+	জা না	ধা শি	ধা য়া	জা তা	গা গা	গা গা	I	
	০ জা উ	ধা লা	না সে	১ সী না	সী চি	সী ছ	+	সী র	গী ধা	সী জি	৩ নসী ০	- নধা নী	- জা ০০	গা ০০	II

২য় অন্তরা

II	০ গা জ	গা গ	জা আ	১ ধা তা	না তু	সী মি	+	সী জ	সী গ	সী ত	৩ সী পা	সী লি	সী নী	I
	০ জা হে	ধা ন	জা সা	১ সী জ	সী ত	সী ব	+	না সা	ধা জে	না কি	৩ ধা জৈ	জা শা	গা নী	I
	০ গা ভু	সা ব	গা ন	১ গা মো	গা হি	গা নী	+	জা কু	ধা পে	ধা এ	০ জা দী	গা নে	-গা বু	I
	০ জা হু	ধা না	না স	১ সী নে	সী ব	সী স	+	না ভ	সী বা	-গা ০	৩ নসী নী	-নধা ০০	জা ০০	II

তান

- ১। ক্রপা নর্সী গর্সী | সর্না ধক্ষা গক্ষা |
- ২। ⁺সর্গা ক্রধা ^৩নধা | ক্রধা সর্না ধক্ষা |
- ৩। ^০সর্সী ^১নধা ^২নর্সী | ^৩নধা ক্রধা ^৪নধা | ^৫ক্রধা ^৬নর্সী ^৭নধা ^৮ক্রধা ^৯ধক্ষা ^{১০}গক্ষা |

ভাব-বিকল্প

(Feelings—their origin—and their modes and methods of expressions.)

শ্রীরামেশ্বর চক্রবর্তী

“ভাব”এর সংজ্ঞা হিসাবে নাট্যশাস্ত্রকার তরত বলেছেন—“কিং ভবন্তীতি ভাবাঃ, কিংবা ভাবয়ন্তীতি ভাবাঃ।” মাহুয়ের মনে যে বিভিন্ন চিন্তার তরঙ্গলহরী সৃষ্টি ক’রে হৃদয়কে উত্তেজিত এবং উজ্জ্বলিত করে—তা’দের নাম “ভাব।”

“বাগদমুখরাগেণ সন্দেশাভিনয়েন চ।

কবেরন্তর্গতং ভাব ভাবয়ন্তাব উচ্যতে ॥”

কবির কাব্যের অন্তর্নিহিত রস, যা’ বাক্য, অঙ্গ মুখরাগ, এবং সাস্থিক অভিনয়াদির দ্বারা বাহ্যিক অভিব্যক্ত বা প্রকটিত হয়, তাই হ’চ্ছে—“ভাব”। ভাবের উৎপত্তি হয় “রস” হোতে।

“যথা বীজান্তবেষ্কো বৃক্ষাং পুষ্পং ফলং যথা
তথা মূলং রসাঃ সর্কে তেভো। ভাবাঃ ব্যবস্থিতা ॥
ব্যক্তনৌষধি সংযোগে যথাক্তং স্বাস্থ্যতা নয়েৎ।
এবং ভার্যাসান্ধব ভাবয়ন্তি পরম্পরম্ ॥”

যেমন বৃক্ষের এবং বৃক্ষের ফুল-ফলের মূল হ’চ্ছে বীজ, সেইরূপ মাহুয়ের মনে যে বিভিন্ন ভাবধারার উৎপত্তি এবং বাহ্যিক প্রকাশ পায়—তা’র মূল হ’চ্ছে “রস”। হৃদয়ে যখন যে রস সঞ্চারিত হয়, তখন তদুপযুক্ত ভাব প্রকাশে তা’ বাহ্যিক অভিব্যক্ত হয়। ওষধি এবং ব্যঞ্জন সংযোগে যেমন অন্ন স্বাদু হয়, তেমনি “রস” (Emotions) এবং “ভাব” (Feelings)-এর সহযোগে ও সংমিশ্রণে উভয়েই স্বমধুর হয়।

বিভাব এবং অনুভাব—“ভাবে”র নিমিত্ত বা হেতুকে বিভাব বলা হয়। বিভাব দুই প্রকারের—
(১) আলম্বন এবং (২) উদ্দীপন।

নাগক, নাগিকা, প্রতিনাগক প্রভৃতি অবলম্বন ক’রেই রস-সৃষ্টি হয়। স্বতরাং ভাবের অবলম্বন বা বিভাব এরাই। আর, বেশ, ভূষণ, রূপ, দেশ, কাল, চন্দন, কোকিল-কুজন,

অমর-শুশ্রূষা, মলয়-পবন—এদের উদ্দাপনাতেই ভাবের উৎপত্তি হয়।

বাক্য, অঙ্গ এবং উপাঙ্গের সাহায্যে ভাবের যে অভিব্যক্তি হয়—তা'র নাম, অঙ্কভাব। যেমন—জ্রভঙ্গী, কটাক্ষ, হাস্ত, অঙ্গ-বিক্ষেপ প্রভৃতি।

ভাবের বিভাগ—মনস্তত্ত্ববিদেরা বলেন, মানুষের মনে ৪৩টি ভাব-ভরঙ্গ গুঠে জাগে। এই ভাবগুলিকে তাঁরা ৩টি পদাঙ্কত্ব ক'রেছেন। যথা—স্থায়ী, সাত্ত্বিক এবং ব্যভিচারী। স্থায়ী ভাব হ'চ্ছে ৮টি। রতি, হাস্ত, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা (ঘৃণা) এবং বিস্ময়। এরাই হ'চ্ছে—“রস”। স্থায়ী ভাবের উদ্বোধক হ'চ্ছে—বিভাব। আর, উদ্বুদ্ধ স্থায়ীভাবের বাহ্যিক প্রকাশরূপ কাব্যের নাম—অঙ্কভাব।

সম্বৃত্তসম্পন্ন সাত্ত্বিক ভাব হ'চ্ছে—৮টি। যথা—শুভ, শেদ, রোমাক্ষ, স্বরভেদ, বেগথু (কল্প), বৈবর্ণ, অশ্রু এবং প্রলয়।

নিবেদ, মানি, শঙ্কা, অসুখা, মদ, শ্রম, আলস্য, দৈন্ত্র্য, চিন্তা, মোহ, স্মৃতি, ধৃতি, ভ্রীড়া, চপলতা, হর্ষ, আবেগ, জড়তা, গর্ব, বিষাদ, উৎস্রব্য, নিদ্রা, অপস্মার, স্থপ্ত, বিরোধ অবহিত্য, উগ্রতা, ব্যাধি, মতি, অমর্ষ, উন্মাদ, মরণ, জ্ঞাস এবং বিতর্ক—এই ৩৩টি ব্যভিচারী ভাব। ভরত বলেছেন, “বিবিধাভিমুখ্যে রসেযু চরন্ত্যতি ব্যভিচারিণঃ”—বাগদ সঙ্ঘোপেতান্ প্রযোগে রসরসজ্যোতি ব্যভিচারিণঃ—এই ৩৩টি ভাব নানারূপ সাহায্য ক'রয় “রসে” বিচরণ করে বলে এদের নাম ব্যভিচারী। এরা স্থায়ীও নয়, সাত্ত্বিকও নয়। কখনও দেখা দেয় আবার কখনও লুপায়। যতক্ষণ রস-পুষ্টির প্রয়োজন থাকে ততক্ষণই এরা থাকে, কার্য্য ফুরাইলে অন্তর্ধান করে। “রস নিম্পত্তি”ই হ'চ্ছে কাব্য, নাটক, নৃত্য, গীত, বাদ্য প্রভৃতি সকল কলা সাধনার মুখ্য উদ্দেশ্য। বিভাব, অঙ্কভাব এবং এই ব্যভিচারী ভাবের সংযোগেই

সেই “রস নিম্পত্তি” ঘটে এবং অভিনেতা সেই স্তম্ভুর রস দর্শক বা শ্রোতাদের পরিবেশন ক'রে স্বয়ং ধন্য হ'ন এবং তাঁ'দের ধন্য করেন।

(১) স্থায়ী-ভাব—(ক) রতি—প্রমোদাসক্ত, বসন্ত ঋতুর সমাগম, কুসুমমালাদি ধারণ, কুসুম-চন্দনাদির অঙ্কলপন, উত্তম অলঙ্কার পরিধান, উত্তম পানভোজন, ইষ্টবিষয় লাভ, অপ্রতীকূল্য প্রভৃতি কারণে মনে রতি-ভাব জন্মায়।

অস্মিত বদন, মধুর কথন, জ্রভঙ্গী, কটাক্ষ, প্রভৃতি অঙ্কভাবের দ্বারা রতি-ভাব বাহ্যিক প্রকাশিত হয়। অভিনয়ে এই সকল লক্ষণ প্রস্তুতিত হওয়া কর্তব্য।

(খ) হাস্য—পরচেষ্টাকরণ, কুংক (কক্ষ গ্রীবাদির স্পর্শ), অসম্বদ্য প্রলাপ প্রভৃতির কারণ হাস্তভাব সমুৎপন্ন হয়।

স্মিতহাস্ত বা অতিহাস্তের দ্বারা হাস্তভাব রঙ্গমঞ্চে অভিনয়ে।

(গ) শোক—হৃৎ, ক্লেশ, ইষ্টজন বিয়োগ, বিভবনাশ, ব্যগ্ন, বন্ধন প্রভৃতি কারণে মনে শোকভাব উৎপন্ন হয়।

অশ্রুপাত, পরিবেদনা, বিলাপ, বিবর্ণ, স্বরভেদ ত্রস্তগাত্র ভূমিপতন, জড়তা, উচ্চৈষরে রোদন, দীর্ঘনিশ্বাস, উন্মাদ, মোহ, মরণ প্রভৃতি লক্ষণের দ্বারা শোকভাব অভিনীত হওয়া কর্তব্য।

(ঘ) ক্রোধ—ক্রোধ পঞ্চবিধ। যথা:—

“রিপুজ গুরুজ্ঞৈব প্রণয়িপ্রভব তথা।

ঋতাজ, কৃতকন্ঠেতি ক্রোধঃ পঞ্চবিধঃ স্মৃতঃ।

অগ্রায়ভাবে গীড়ন, অধিক্ষেপণ (অগ্রায়ভাবে ভৎসনা করা বা গালাগালি দেওয়া), অপমান, বিবাদ, মিথ্যা বা

পরুণবাক্য প্রয়োগ, বিজ্রোহ প্রভৃতি কারণে হৃদয়ে ক্রোধ-ভাবের উৎপত্তি হয়।

বিকট নাসাপুট, উষ্ণ নয়ন, সন্দ্বীর্ণপুট, গণ্ডফুরণাদি অমুভাবের দ্বারা ক্রোধ-ভাব অভিনয়ে প্রদর্শনীয়।

(ঙ) উৎসাহ—উৎসাহ, উত্তম প্রকৃতির স্বায়ীভাব, অবিষাদ, শক্তি, ধৈর্য্য, শৌর্য্যাদি উৎসাহ ভাবোৎপত্তির হেতু।

সৈর্য্য, ধৈর্য্য, ত্যাগ প্রভৃতি লক্ষণে এই ভাব অভিনয়।

(চ) ভয়—ভয়, নীচ প্রকৃতির স্বায়ীভাব, গুরুরাজাপরাধ, স্বাপদ, শূণ্যাগার, অটবী, গহন, পরিত, গজ এবং অহি দর্শন, ভৎসনা, কাস্তার, নিশাঙ্ককারে পেচক প্রভৃতির রব শ্রবণ, ঝড় বজ্রাধাত পূর্ণ রাত্রি, দুর্ভেদ্য অঙ্ককার প্রভৃতি মাহুয়ের মনে ভয়ভাব উৎপাদন করে।

প্রকম্পিত চরণ, হৃদয় কম্পন, শুভ্রন, শুষ্কমুখ, জিহ্বা-পরিলেহন, শ্বেদ, শরীর-কম্পন, ত্রাস, পরিজ্ঞাপাশেষণ, ধাবনোৎকৃষ্ট প্রভৃতি বাহ্যিক অমুভাবের দ্বারা ভয়-ভাব অভিনয় করা উচিত।

(ছ) জুগুপ্সা (স্বণা)—জুগুপ্সা নীচ প্রকৃতির স্বায়ী ভাব। অকৃত-দর্শন, শ্রবণ এবং পরিকৌতুনাদি বিভাবে এই ভাব হৃদয়ে জাগরিত হয়।

গাত্র-সঙ্কোচন, নাসাচ্ছাদন, নিষ্ঠিবনত্যাগ, মুখবিকৃষণ প্রভৃতি লক্ষণের দ্বারা স্বণাভাব অভিনয়ে প্রকাশিত হওয়া কর্তব্য।

(জ) বিস্ময়—মায়া বা ইন্দ্রজাল দর্শন, অমাহুযিক কথ, অভিনব চিত্র বা শিল্প দর্শন, অসামান্য বিজ্ঞাবুদ্ধির পরিচয় মাহুয়ের মনে বিস্ময়-ভাব উৎপন্ন করে।

নয়ন বিস্তার, অনিমেষ নেত্র, উর্দ্ধভাগে জঙ্কপ, রোমহর্ষণ, শিরঃকম্প, সাধুবাদাদি অমুভাবের দ্বারা বিস্ময়-ভাব অভিনীত হওয়া কর্তব্য।

২। সাত্ত্বিক-ভাব—

(ক) স্তম্ভ—হর্ষ, ভয়, রোগ, বিষয়, বিষাদ, রোষ প্রভৃতি কারণে স্তম্ভ-ভাব সমুদ্ভূত হয়। নিঃসংজ্ঞা, নিশ্চকম্প, নিশ্চলদেহ, জড়াকৃতি, শুষ্কগাত্রচন্দ্র প্রভৃতি এই ভাব প্রকাশের লক্ষণ।

(খ) খেদ—ক্রোধ, ভয়, লজ্জা, হর্ষ, দুঃখ, ভ্রম, রোগ, মনস্তাপ প্রভৃতি জনিত মানসিক আঘাত হতে এবং সম্পীড়ন বশতঃ খেদ ভাব মনে উৎপন্ন হয়।

বাতাভিলাষ বশতঃ হস্তে ব্যঞ্জনী গ্রহণ বা খেদ অপনয়নের উদ্দেশ্যে অস্থির কৃত্য ব্যঞ্জন—খেদভাব অভিনয়ে এই অমুভাব দেখান কর্তব্য।

(গ) বেপথু (কম্পন)—শীত, ভয়, হর্ষ, রোষ, কম্পন, বাদ্ধক্য প্রভৃতি কম্পনের হেতু।

বেগন (Shaking) স্কুরণ (Trembling) এবং কম্পনের দ্বারা এই ভাব অভিনীত হওয়া কর্তব্য।

(ঘ) অজ্ঞত—আনন্দ, অমর্ষ, অজ্ঞান, ধূম, জুগুপ্সা, ভয়, শোক, অনিমেষদৃষ্টি, শীত, রোগের কষ্ট প্রভৃতি কারণে অজ্ঞত উৎপন্ন হয়।

নয়নাক্ষপাত, পরিবেদনা, বিলাপ প্রভৃতির দ্বারা অজ্ঞত ভাবের অভিনয় হয়।

(ঙ) টেববর্ণ—শীত, ক্রোধ, ভয়, ভ্রম, রোগ প্রভৃতি বিবর্ণের হেতু।

বিবর্ণভাব অভিনয়ে প্রকাশ করা দুষ্কর। স্বাভাবিক মুখের বর্ণ বিকৃত করে, প্রত্যঙ্গ এবং উপাঙ্গের রক্তসঞ্চালন কণিক ব্যাহত করে এই ভাব অভিনয়ে প্রকাশ করা যেতে পারে।

(চ) রোমাঞ্চ—স্পর্শন, ভয়, শীত, হর্ষ, ক্রোধ এবং রোগ প্রভৃতি হ'তে রোমাঞ্চের উদ্ভব হয়।

দেহ যুহু কটকিত ক'রে, উল্লুকের ধ্বনির মত অশ্রুট শব্দ মুখে উচ্চারিত ক'রে, গাজস্পর্শন এবং পুলক প্রকাশের দ্বারা রোমাঞ্চ ভাব অভিনীত হ'তে পারে।

(ছ) স্বরভেদ—ভয়, হর্ষ, ক্রোধ, জরা, রৌক্ষ্য (roughness) রোগ এবং মদজনিত কারণে স্বরভেদ উৎপন্ন হয়।

ভিন্ন ভিন্ন গদ গদ বাক্যে স্বরভেদ ভাব অভিনীত হওয়া কর্তব্য।

(জ) প্রলয় (মূর্ছা)—অতিরিক্ত মূর্ছারোগ, মদ, অনিদ্রা, মোহ প্রভৃতি কারণে প্রলয় ভাবের উৎপত্তি হয়।

নিশ্চেষ্টা, নিশ্চব্দতা, বাকরোধ, ঘন ঘন শ্বাস-প্রশ্বাস লগ্না, অচেতন ভাবে ভূমিতে নিপতিত থাকা প্রভৃতি উপায়ে এই ভাবে অভিনীত হওয়া উচিত।

[আগামী সংখ্যায় সমাপ্য]

গৎ

ভীমপল্লী মিশ্র—কাওয়ালী

রচনা—শ্রী নরেশচন্দ্র নিয়োগী

স্বরলিপি - - শ্রী মদনমোহন সাহা

আস্থারী

পা^০ -১ দা^৩ পা^৩ | মা^৩ জা^৩ রা^৩ সা^৩ I গা^৩ সা^৩ জা^৩ মা^৩ | পা^৩ -১ পা^৩ -১ |

পা^০ -১ গা^৩ গা^৩ | ধা^৩ -১ মা^৩ -১ I পা^৩ গা^৩ দা^৩ দা^৩ | পা^৩ -১ পা^৩ -১ |

অস্তরী

পা^০ -১ গা^৩ গা^৩ | সা^৩ -১ সা^৩ -১ I গা^৩ সা^৩ রা^৩ সা^৩ | গা^৩ দা^৩ পা^৩ -১ |

পা^৩ জা^৩ রা^৩ সা^৩ | গা^৩ দা^৩ পা^৩ মা^৩ I পা^৩ গা^৩ দা^৩ দা^৩ | না^৩ -১ পা^৩ -১ |

দুর্গেশ্বরী

পরিচয়—রাগিণী দুর্গেশ্বরী বহু প্রাচীন ও অপ্রচলিত। মহামায়া ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব ইহা প্রকাশ করিয়াছিলেন। আমি তাঁরই অঙ্করণে স্বর যোজনা করিলাম। তবে তিনি যদি কোন্ ঋতুতে বা কোন্ প্রহরে গীত হয়, ইহা বিস্তৃতভাবে প্রকাশ করিতেন, তাহা হইলে সাধারণের উপকারে আসিত। আমার মনে হয়—ইহা মিশ্র ঠাট হইতে উৎপন্ন।

আরোহীতে কল্যাণ ঠাট আর অবরোহীতে বিলারন ঠাট পাওয়া যায়। ইহার জাতি—ঔড়ব।

বর্গ—ঔড়ব+ঔড়ব। গান্ধার ও নিখাদ বর্জিত। ইহা ভূপালী, কামোদ ও শুদ্ধ সারং এই তিনের মিশ্রণে জন্ম। কাজেই এই তিনের ছায়া ইহাতে দেখিতে পাওয়া যায়। শ্রেণী—সঙ্কীর্ণ। বাদী—পঞ্চম এবং সঙ্গী—রিণব।

আরোহী—সা রা ক্ষা পা ধা সঁ ।

অবরোহী—সঁ ধা পা রা বা সা ॥

স্বরলিপি

দুর্গেশ্বরী—ত্রিতাল

ম্যায় তো তোরি লাগি বিরাগী ।

যোগীবর সুন্দর,

শ্রামনটবর,

নয়নমে নিশদিন রহত মোরি জাগি ॥

কথা—শ্রীকালীনাথ গঙ্গোপাধ্যায়

স্বর ও স্বরলিপি—সঙ্গীত শিক্ষক শ্রীবঙ্কিমচন্দ্র দাস

স্থায়ী

০ রক্ষা -পধা পা -মা | -রা মা সা রা II পা -া -া পা ক্ষপধা পা -রা -রা
ম্যা০ ০ র্, তো ০ ০ তো রি লা গি ০ ০ বি রা০০ গী ০ ০

অন্তরা

রা রা ক্রা পা | ক্রাপা -ধা-পা পা || ধা -সাঁ ধা রা | সাঁ -ধা পা পা
গো গী ন র | স্র ০ ন ০ দ র জা ০ ম ন ট ০ ব ব

ক্রা পা ধা পা : মা রা সা রা | ধা সা রা ক্রা রক্রা -পধা -সঁধা পা |
ন ঙ্গ ন মে : নি শ দি ন র হ ত মো রি ০ ০ ০ জা গি

তান

- ১। রক্রা পধা সঁরা সঁধা | পা ক্রধা পমা রা | সরা তোরি লাগি
- ২। ক্রাপা ধসাঁ রঁসাঁ ধপা | মরা সরা ধ্‌সা মরা | সরা তোরি লাগি
- ৩। ধ্‌সা রসা রসা মরা | সরা ক্রাপা ধসাঁ রঁসাঁ |
- ৪। ধপা ক্রাপা ধপা মরা | সরা তোরি লাগি
- ৫। ধপা মরা সরা ধ্‌সা | রসা তোরি লাগি
- ৬। সরা মরা সরা পা | ক্রাপা ধপা সঁধা পা | সঁধা রঁসাঁ ধা পা |
- ৭। ক্রাপা ধপা মরা সা | ধ্‌সা মরা সরা পা | ক্রধা পা মরা সা |
- ৮। রসা তোরি লাগি

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বানুষ্ঠি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

হারমোনিয়ম যন্ত্রের যে কোন একটি পর্দাকে “স” সুর স্থির করিয়া
স্বাভাবিক অষ্টক সাধন প্রণালী ।

হারমোনিয়মের স্বাভাবিক ও বিকৃত সুরের সম্পূর্ণ এক অষ্টক পর্দা (যেমন এক “স” হইতে অগ্ন আর এক “স” সুর পর্যন্ত ইংরাজী মতে যেমন এক “C” হইতে অগ্ন আর এক “C” সুর পর্যন্ত) সর্বসমেত ১৩টি সুর সমষ্টির দ্বারা গঠিত, যথা :—

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
C.	C.†	D.	D.†	E.	F.	F.†	G.	G.†	A.	A.†	B.	C.
সা	—	রে	—	গা	মা	—	পা	—	ধা	—	নি	স।

উল্লিখিত এই ১৩টি সুরকে স্বাভাবিক ও বিকৃতি সুরযুক্ত সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর বলা হয়। ইংরাজীতে One full octave of Natural, Flat and Sharp notes বলে।

হারমোনিয়মের কেবলমাত্র স্বাভাবিক সুরের এক অষ্টক পর্দা সর্বসমেত ৮টি সুর সমষ্টির দ্বারা গঠিত, যথা :—

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	C.
সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	স।

পূর্ব দৃষ্টান্তানুযায়ী ১৩টি পর্দাভুক্ত সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে এই ৮টি সুরকে কেবলমাত্র স্বাভাবিক এক অষ্টক সুর বলা হয়। ইংরাজীতে One full octave of Natural notes বলে।

এখন দেখা যাউক, কঠোর ওজনানুযায়ী এমন একটি পর্দাকে “স” সুর স্থির করিয়া লইতে হইবে বাহার দ্বারা মধ্যের অর্থাৎ “মুদারার” স্বাভাবিক এক অষ্টক ৮টি, নিম্নের অর্থাৎ “উদারার” স্বাভাবিক ৪টি এবং উর্দ্ধের অর্থাৎ “তারার” স্বাভাবিক ৪টি, সর্বসমেত তিন অষ্টকান্ত্রিত ১৬টি স্বাভাবিক সুর যন্ত্রের সহিত কঠ-সুরের মিল রাখিয়া (সাধ্যানুসারে সহজ কঠে অর্থাৎ কিছু মাত্র কঠ না হয় এরূপ অবস্থায়) কি উপায়ে কঠ সাধন করা যায়।

১। কঠোর ওজনানুযায়ী যদি “C” পর্দাকেই “স” সুর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলি যথাক্রমে এইরূপ বৃত্তিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)	(Middle Octave)	(Higher Octave)
F G A B	C D E F G A B C	D E F G
মা পা ধা নি	সা রে গা মা পা ধা নি সা	রে গা মা পা
(উদার অষ্টক)	(মুদার অষ্টক)	(তার অষ্টক)

২। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “D” পর্দাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলি যথাক্রমে এইরূপ বুলিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)	(Middle Octave)	(Higher Octave)
G A B C \sharp	D E F \sharp G A B C \sharp D	E F \sharp G A
মা পা ধা নি	সা রে গা মা পা ধা নি সা	রে গা মা পা
(উদারা অষ্টক)	(মৃদারা অষ্টক)	(তারারা অষ্টক)

৩। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “E” পর্দাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলি যথাক্রমে এইরূপ বুলিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)	(Middle Octave)	(Higher Octave)
A B C \sharp D \sharp	E F \sharp G \sharp A B C \sharp D \sharp E	F \sharp G \sharp A B
মা পা ধা নি	সা রে গা মা পা ধা নি সা	রে গা মা পা
(উদারা অষ্টক)	(মৃদারা অষ্টক)	(তারারা অষ্টক)

৪। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “F” পর্দাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলি যথাক্রমে এইরূপ বুলিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)	(Middle Octave)	(Higher Octave)
A \sharp C D E	F G A A \sharp C D E F	G A A \sharp C
মা পা ধা নি	সা রে গা মা পা ধা নি সা	রে গা মা পা
(উদারা অষ্টক)	(মৃদারা অষ্টক)	(তারারা অষ্টক)

৫। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “G” পর্দাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলি যথাক্রমে এইরূপ বুলিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)	(Middle Octave)	(Higher Octave)
C D E F \sharp	G A B C D E F \sharp G	B C D
মা পা ধা নি	সা রে গা মা পা ধা নি সা	রে গা মা পা
(উদারা অষ্টক)	(মৃদারা অষ্টক)	(তারারা অষ্টক)

৬। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “A” পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পদ্যগুলি যথাক্রমে এইরূপ বৃত্তিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)								(Higher Octave)			
D	E	F \sharp	G \sharp	A	B	C \sharp	D	E	F \sharp	G \sharp	A	B	C \sharp	D	E
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সঁ	রে	গঁ	মঁ	পঁ
(উদার অষ্টক)				(মূদার অষ্টক)								(তারার অষ্টক)			

৭। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি “B” পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করা হয়, তাহা হইলে পদ্যগুলি যথাক্রমে এইরূপ বৃত্তিতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)								(Higher Octave)			
E	F \sharp	G \sharp	A \sharp	B	C \sharp	D \sharp	E	F \sharp	G \sharp	A \sharp	B	C \sharp	D \sharp	E	F \sharp
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সঁ	রে	গঁ	মঁ	পঁ
(উদার অষ্টক)				(মূদার অষ্টক)								(তারার অষ্টক)			

৮। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী পুনরায় যদি স্বাভাবিক এক অষ্টক সুরের শেষের “C” পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া লইতে হয়, তাহা হইলে পূর্বে দৃষ্টান্তানুযায়ী ১নং ভুক্ত পদ্যগুলিকেই বৃত্তিয়া লইতে হইবে।

তারপর যদি এমনই হয় যে, উল্লিখিত Natural বা স্বাভাবিক এক অষ্টকভুক্ত সুরগুলির মধ্যে কোনটির সহিত শিফার্সির কণ্ঠের ওজনানুযায়ী “উদার, মূদার ও তারার” অষ্টকান্ত্রিত সাধনোপযোগী ১৬টি পদ্যার সুর কণ্ঠে ও যন্ত্রে হৃৎক মিল রাখিয়া বেশ পরিষ্কার ও স্বাধীনভাবে আয়ত্তাধীন হইতেছে না, তখন কেবলমাত্র সেই এক অষ্টক স্বাভাবিক সুরগুলির পরিবর্তে পূর্বেল্লিখিত অনুযায়ী Natural, Flat ও Sharp notes যুক্ত অর্থাৎ স্বাভাবিক ও বিকৃতি সুরযুক্ত ১৬টি পদ্যার সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে যে কোনও একটি Flat বা Sharp noteকে অর্থাৎ বিকৃত পদ্যার কোনও একটি সুরকে কণ্ঠস্বরের অনুপাতে “সা” স্বর স্থির করিয়া কণ্ঠসাধন করিতে হইবে। এইরূপ অবস্থায় পর পর পদ্যগুলি যথাক্রমে কি প্রকার হইবে তাহা এখন দেখা যাউক। ভারতীয় সঙ্গীতের মতে বিকৃত সুরগুলিকে “কড়ি” বা “তীব্র” এবং “কোমল” বা “মৃদু” সুর বলা হয়; ইউরোপীয় সঙ্গীত মতে ঐগুলি “Sharp” and “Flat” notes হিসাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে।

(ক) “কড়ি” বা “তীব্র” পদ্যার সুরগুলিকে অর্থাৎ “Sharp” notesগুলিকে স্বাভাবিক বা Natural সুর অপেক্ষা চড়া বা উর্দ্ধ সুর বুঝায়।

(খ) “কোমল” বা “মৃদু” পদ্যার সুরগুলিকে অর্থাৎ “Flat” notesগুলিকে স্বাভাবিক বা Natural সুর অপেক্ষা নরম বা খাদ সুর বুঝায়।

(গ) হারমোনিয়ম যন্ত্রে “কড়ি” স্বরগুলি বা “Sharp” notesগুলি সকল সময়েই স্বাভাবিক বা Natural পদ্ধতির ঠিক দক্ষিণপার্শ্বে থাকে। এবং “কোমল” স্বরগুলি বা “Flat” notesগুলি ঐরূপ সকল সময়েই স্বাভাবিক বা Natural পদ্ধতির ঠিক বামপার্শ্বে থাকে।

হারমোনিয়ম যন্ত্রে যত পর্দা আছে তাহার সকল স্বরগুলিকেই কঠিনস্বরূপে “স” স্বর স্থির করিয়া কঠিনসাধন করা যাইতে পারে। ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ সপ্তস্বর মধ্যে ৫টি স্বর যেমন :—রে, গা, ধা, নি ও মা “বিকৃত” হিসাবে এবং অবশিষ্ট (সা ও পা) এই উভয় ২টি স্বরকে “প্রকৃত” হিসাবে অর্থাৎ কোনও প্রকার বিকৃত না করিয়া ব্যবহার করিবার জন্ত নির্দেশ করিয়াছেন। সুতরাং ভারতীয় সঙ্গীতমতানুযায়ী হারমোনিয়মের যে কোনও পর্দাকে “স” স্বর স্থির করা যাউক না কেন, পূর্বোক্ত নিয়মানুযায়ী সর্ব সময়েই সপ্ত স্বর মধ্যে ৫টি “বিকৃত” ও ২টি “প্রকৃত” স্বর হিসাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ইউরোপীয় সঙ্গীত মতে নিয়ম যদিও ঐ একই প্রকার অর্থাৎ ভারতীয় মতানুযায়ী যেমন সপ্তক মধ্যে ৫টি স্বর বিকৃত হিসাবে ব্যবহার হয়, ইউরোপীয় মতেও তদ্রূপ অষ্টক মধ্যে ৫টি স্বর বিকৃত হিসাবে ব্যবহারের নিয়ম আছে। উভয় মত মধ্যে প্রভেদ মাত্র এই যে, ভারতীয় মতানুযায়ী যেমন সপ্তক মধ্যে “সা ও পা” এই দুইটি স্বর বিকৃত হিসাবে ব্যবহার করিবার প্রথা নাই, কিন্তু ইউরোপীয় মতানুযায়ী অষ্টক মধ্যে “সা ও পা” ঐ নির্দিষ্ট স্বর দুইটিকেও বিকৃত বা পরিবর্তন করিয়া ব্যবহার করিবার নিয়ম আছে। এমন কি ইউরোপীয় মতে অষ্টক মধ্যে সকল স্বরগুলিকেই বিকৃত হিসাবে ব্যবহার করা চলে।

তাহা হইলে এখন দেখা যাউক যে, ইউরোপীয় মতানুযায়ী অষ্টক মধ্যের সকল বিকৃত পর্দার স্বরগুলিকে ব্যবহারকালীন কি উপায়ে দুই প্রকার ভাবে রূপান্তরিত করিয়া ব্যবহার করা হয়। অর্থাৎ একই বিকৃত পর্দার স্বরকে কি উপায়ে দুই ভাবে বুঝা যাইতে পারে? যেমন—হারমোনিয়ম যন্ত্রে দুইটি স্বাভাবিক বা Natural পর্দার মধ্যবর্তী স্থানে যে একটি বিকৃত পর্দার স্বর পাওয়া যায়, সেই স্বরটিকে অর্থাৎ দুইটি Natural পর্দার মধ্যবর্তী বিকৃত স্বরের পর্দাটিকে কখনওবা ঠিক তৎপরবর্তী Natural স্বরের “Flat” হিসাবে এবং কখনওবা ঠিক তাহার পূর্ববর্তী Natural স্বরের Sharp হিসাবে ব্যবহার করিবার রীতি আছে। এখন দেখিতে হইবে স্বাভাবিক ও বিকৃত স্বরযুক্ত সম্পূর্ণ এক অষ্টক স্বর মধ্যে যে ১৩টি পর্দার স্বর পাওয়া যায়, তন্মধ্যে কতগুলি বিকৃত স্বর আছে এবং সেইগুলি কি প্রকারে পরিবর্তিত বা রূপান্তরিত হইয়া ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ভারতীয় শাস্ত্রানুযায়ী এক অষ্টক স্বর মধ্যে অসংখ্য প্রকার সূক্ষ্মতম স্বরের তরঙ্গ থাকিলেও, কঠে সেইগুলি যথাযথভাবে আয়ত্ত করা বা কঠ সাহায্যে সেই সূক্ষ্মতম স্বরগুলিকে প্রকাশ করা যে অতীব স্বকঠিন বা এক প্রকার অসম্ভব তাহাতে কোন সন্দেহ নাই। তারপর প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে প্রথম প্রথম সেই অপ্রকাশযোগ্য স্বরগুলি লইয়া বুঝা কালক্ষেপ না করাই ভাল। সেই জন্তই মনে হয়, ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ এক অষ্টক স্বর মধ্যে অসংখ্য সূক্ষ্ম স্বরের স্থান থাকা সত্ত্বেও উচ্চসঙ্গীতোগযোগী কেবল মাত্র ২২টি বিভিন্ন প্রকার বিকৃত স্বরের স্থান অর্থাৎ ২২টি শ্রুতি নির্ধারিত করিয়া গিয়াছেন। এবং প্রাথমিক শিক্ষার জন্ত মাত্র ৫টি স্বর বিকৃত হিসাবে ব্যবহার করিবার নির্দেশ দিয়াছেন। সঙ্গীত শিক্ষার প্রাথমিক অবস্থা উত্তীর্ণ হইলে তৎপর শিক্ষার্থীগণের উচ্চ সঙ্গীতের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া ২২টি শ্রুতি কিংবা অন্তান্ত সূক্ষ্ম বিষয়ের অলঙ্কারাদি ক্রমাগত অতীতগনের জন্তও সঙ্গীতশাস্ত্রে উল্লেখ আছে।

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণের নির্দেশানুযায়ী প্রথম শিক্ষার্থিগণের শিক্ষোপযোগী সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে যেমন ৫টি বিকৃত সুরের নির্দেশ দেখা যায়, তদনুরূপ হারমোনিয়ম যন্ত্রেও ১৩টি পর্দাভুক্ত সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে ৫টি বিকৃত সুরের স্থান আছে। এই যে বিকৃত সুর সমষ্টির হিসাব ইহা উভয় মতেই এক প্রকার; যেমন ইউরোপীয় মতে “C” সুরের Standard অনুযায়ী এক অষ্টক সুর মধ্যে বিকৃত সুর সমষ্টির সংখ্যা ৫টি, যথা :—

$$\left\{ \begin{array}{ccccc} C\sharp & D\sharp & F\sharp & G\sharp & A\sharp \\ (সি=সার্প) & (ডি=সার্প) & (এফ=সার্প) & (জি=সার্প) & (এ=সার্প) \end{array} \right\}$$

তদ্রূপ ভারতীয় সঙ্গীত মতেও যে কোন সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে বিকৃত সুর সমষ্টির সংখ্যা ৫টি, যথা :—

$$(কোমল=রে) (কোমল=গা) (কড়ি=মা) (কোমল=খা) (কোমল=নি)$$

“বিকৃত” অর্থাৎ “কোমল” ও “কড়ি” সুর সম্বন্ধে যথারীতি চিহ্নাদি সহ যথাস্থানে বুবান হইবে। এক্ষণে দেখা যাউক যে, ইউরোপীয় মতানুযায়ী বিকৃত সুরগুলিকে ব্যবহারকালীন কি প্রকারে রূপান্তরিত করিয়া ব্যবহার করা হয়।

১। “C” সুরের Standard অনুযায়ী সম্পূর্ণ এক অষ্টক সুর মধ্যে Natural ‘C’ এবং ‘D’ এই উভয় পর্দার মধ্যবর্তী যে C \sharp পর্দাটি আছে সেই পর্দাটিকে D \flat (ডি=ফ্ল্যাট) হিসাবে বুঝিলেও ইউরোপীয় মতে বিশেষ কোন দোষের কারণ হয় না; তবে সচরাচর ব্যবহার প্রথা নাই।

২। Natural ‘D’ এবং ‘E’ এই উভয় পর্দার মধ্যবর্তী যে D \sharp পর্দাটি আছে সেই পর্দাটিকে ইউরোপীয় মতে E \flat (ই=ফ্ল্যাট) হিসাবে রূপান্তরিত করিয়া ব্যবহার করিবার প্রথা আছে।

৩। Natural ‘F’ এবং ‘G’ এই উভয় পর্দার মধ্যবর্তী যে F \sharp পর্দাটি আছে সেই পর্দাটিকে G \flat (জি=ফ্ল্যাট) হিসাবে বুঝিলেও ইউরোপীয় মতে বিশেষ কোন দোষের কারণ হয় না; তবে সচরাচর ব্যবহার প্রথা নাই।

৪। Natural ‘G’ এবং ‘A’ এই উভয় পর্দার মধ্যবর্তী যে G \sharp পর্দাটি আছে সেই পর্দাটিকে A \flat (এ=ফ্ল্যাট) হিসাবে বুঝিলেও ইউরোপীয় মতে বিশেষ কোন দোষের কারণ হয় না; তবে সচরাচর ব্যবহার প্রথা নাই।

৫। Natural ‘A’ এবং ‘B’ এই উভয় পর্দার মধ্যবর্তী যে A \sharp পর্দাটি আছে সেই পর্দাটিকে ইউরোপীয় মতে B \flat (বি=ফ্ল্যাট) হিসাবে রূপান্তরিত করিয়া ব্যবহার করিবার প্রথা আছে।

ইউরোপীয় অষ্টক মতে হারমোনিয়ম যন্ত্রে Natural ‘E’ ও ‘F’ এবং Natural ‘B’ ও ‘C’ এই উভয় পর্দা মধ্যে যেমন কোনও “পৃথক পর্দা” বা “বিকৃত সুর” নাই; তদ্রূপ ভারতীয় সপ্তক মতে স্বাভাবিক ‘গা’ ও ‘মা’ এবং স্বাভাবিক ‘নি’ ও ‘সা’ এই উভয় সুর মধ্যে সূক্ষ্মাংশ সুরের স্থান থাকিলেও সাধারণতঃ ব্যবহারের রীতি নাই। এমন কি, ব্যবহারকালীন অতি উচ্চ সঙ্গীতেও ঐ উভয় সুর দ্বয়ের মধ্যস্থিত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র সুরের তরঙ্গগুলি কণ্ঠ সাহায্যে প্রকাশ করা সম্পূর্ণ অসম্ভব।

এইবার বুঝিতে হইবে হারমোনিয়ম যন্ত্রের বিকৃত সুরগুলির মধ্যে কোন সুরটিকে “সা” সুর স্থির করিলে কণ্ঠের ওজন অনুযায়ী পূর্বের নিয়মানুযায়ী তিন অষ্টকান্ত্রিত ১৬টি স্বাভাবিক পর্দার সুর বেশ স্বাধীনভাবে উচ্চারণ পূর্বক কণ্ঠসাধন করা যাইতে পারে।

১। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী C \sharp পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া যদি দেখা যায় যে, পূর্বোক্ত উদাহরণানুযায়ী “উদারা, মূদারা ও তারার” এই তিন অষ্টকান্তিত সর্বসমেত ১৬টি স্বাভাবিক পদ্যার স্বর কণ্ঠ ও যন্ত্র এই উভয় স্বরের প্রকৃত সমতাবর্দ্ধন-পূর্বক বেশ সহজভাবে কণ্ঠে উচ্চারিত হইতেছে, তাহা হইলে বুঝিতে হইবে যে, ঐ স্বরগুলিই শিক্ষার্থীর কণ্ঠের ওজনানুযায়ী স্বাভাবিক স্বর। তখন হারমোনিয়মের পদ্যাগুলিকে যথাক্রমে নিম্নলিখিত ভাবে বুঝিয়া লইতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)				(Higher Octave)			
F \sharp	G \sharp	A \sharp	C	C \sharp	D \sharp	F	F \sharp	G \sharp	A \sharp	C	C \sharp
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সাঁ
(উদারা অষ্টক)				(মূদারা অষ্টক)				(তারার অষ্টক)			

২। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি D \sharp পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া লইতে হয়, তাহা হইলে পদ্যাগুলিকে যথাক্রমে নিম্নলিখিত ভাবে বুঝিয়া লইতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)				(Higher Octave)			
G \sharp	A \sharp	C	D	D \sharp	F	G	G \sharp	A \sharp	C	D	D \sharp
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সাঁ
(উদারা অষ্টক)				(মূদারা অষ্টক)				(তারার অষ্টক)			

৩। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি F \sharp পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া লইতে হয়, তাহা হইলে পদ্যাগুলিকে যথাক্রমে নিম্নলিখিত ভাবে বুঝিয়া লইতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)				(Higher Octave)			
B	C \sharp	D \sharp	F	F \sharp	G \sharp	A \sharp	B	C \sharp	D \sharp	F	F \sharp
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সাঁ
(উদারা অষ্টক)				(মূদারা অষ্টক)				(তারার অষ্টক)			

৪। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি C \sharp পদ্যাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া লইতে হয়, তাহা হইলে পদ্যাগুলিকে যথাক্রমে নিম্নলিখিত ভাবে বুঝিয়া লইতে হইবে, যথা :—

Lower Octave				(Middle Octave)				(Higher Octave)			
C \sharp	D \sharp	F	G	G \sharp	A \sharp	C	C \sharp	D \sharp	F	G	G \sharp
ম্	প্	ধ্	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সাঁ
(উদারা অষ্টক)				(মূদারা অষ্টক)				(তারার অষ্টক)			

৫। কণ্ঠের ওজনানুযায়ী যদি A++ পর্দাকেই “সা” স্বর স্থির করিয়া লইতে হয়, তাহা হইলে পর্দাগুলিকে যথাক্রমে নিম্নলিখিত ভাবে ব্যাখ্যা লইতে হইবে, যথা :—

(Lower Octave)				(Middle Octave)				(Higher Octave)							
D ⁺⁺	F	G	A	A ⁺⁺	C	D	D ⁺⁺	F	G	A	A ⁺⁺	C	D	D ⁺⁺	F
মা	পা	ধা	নি	সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি	সা	রে	গা	মা	পা
(উদার অষ্টক)				(মুদার অষ্টক)								(তার অষ্টক)			

এক্কে হারমোনিয়ম যন্ত্রের বিভিন্ন Scale হইতে বা হারমোনিয়মের সকল পর্দা মধ্যে যে কোনও পর্দার স্বর হইতেই হউক না কেন, প্রথম শিক্ষাধিগণ একটু মনোযোগপূর্বক যথারীতি হারমোনিয়ম বাজাইয়া অভ্যাস করিয়া লইতে পারিলে, এমন কি শিক্ষকের সাহায্য ব্যতীত অন্তর্দিনের মধ্যেই স্বাভাবিক পর্দার স্বরগুলি অতি সহজে বেশ স্মরণভাবে কণ্ঠে আয়ত্ত হইয়া যাইবে। প্রথম প্রথম কণ্ঠসাধনার সময় “মুদারার” ৮টি স্বর সহজ কণ্ঠে আয়ত্ত করিয়া “উদার” বা “নিম্ন” গ্রামের ৪টি স্বর ক্রমান্বয়ে স্বরে যতদূর সম্ভব স্পষ্টভাবে উচ্চারণ করিতে হইবে। তারপর “তার” বা “উচ্চ” গ্রামের ৪টি স্বর ক্রমশঃ স্বরে অর্থাৎ যেন শ্রুতকটু স্বাভাবিক উচ্চস্বর প্রকাশ না হয়, এইরূপ সতর্কতা অবলম্বনপূর্বক মধুর কণ্ঠে উচ্চারণ করিয়া অভ্যাস করিতে হইবে। তবে উচ্চ-গ্রাম অপেক্ষা নিম্ন-গ্রামের প্রতি বিশেষ দৃষ্টি রাখিতে হইবে। নিম্ন-গ্রামের স্বরগুলি যথাসম্ভব স্পষ্ট স্বরে উচ্চারিত হইলে বুঝিতে হইবে উচ্চ-গ্রামের স্বরগুলির জগু আদৌ কষ্ট হইবে না। অতিরিক্ত বলপ্রকাশপূর্বক চোয়াল অথবা কণ্ঠনালী চাপিয়া কষ্টকণ্ঠে বা কষ্টস্বাসে কণ্ঠের স্বর নির্গত করা উচিত নহে। স্বর উচ্চারণকালে মুখগহ্বর অধিক বিস্তারিত না করিয়া পরিমিতরূপে বিস্তারিত করিয়া অর্থাৎ এক বুদ্ধাজুলি পরিমাণের অধিক ফাঁক না হয় এবং ওষ্ঠদ্বয় উভয় দস্তপাটির উপর এমনভাবে রাখিতে হইবে যেন দস্ত কিংবা ওষ্ঠদ্বয় দ্বারা স্বর কষ্ট না হইয়া পড়ে। তৎসহ জিহ্বাটিকেও মুখমধ্যে সমানভাবে স্থাপনপূর্বক প্রত্যেকটি স্বর দৃঢ়তার সহিত স্পষ্ট ও বিশুদ্ধ স্বরে পৃথক পৃথক ভাবে উচ্চারণ করিতে হইবে। মোট কথা প্রফুল্ল আননে শাস্ত ও সৌম্য ভাব ধারণপূর্বক লোকরঞ্জক চিত্তে স্বর সাধনায় প্রবৃত্ত হইতে হইবে। সাধনকালে বার বার শ্বাসগ্রহণপূর্বক অথবা স্থানে থামিয়া থামিয়া অথবা অবনত মস্তকে, লজ্জা, ভয় ও চঞ্চল চিত্তে স্বর উচ্চারণ করিলে স্ব-স্বর নির্গমের পথে ব্যাঘাত জন্মে। যন্ত্রের স্বরের সহিত কণ্ঠের বাণী শুদ্ধ ও স্মৃতি আওয়াজ নির্গত হইতেছে কিনা, যন্ত্র-স্বরের সহিত কণ্ঠ-স্বরের প্রকৃত সমতা আছে কিনা, অথবা যন্ত্রের স্বরটি কণ্ঠের উপযোগী হইয়াছে কিনা, এই সকল বিষয়ের সঠিক নির্দেশ করিতে হইলে শিক্ষার প্রথম হইতেই মনোনিবেশপূর্বক বিশেষ যত্ন ও চেষ্টা লওয়া প্রত্যেক শিক্ষার্থীরই একান্ত কর্তব্য। কিছুদিন এই প্রকার অভ্যাসের ফলে কণ্ঠের স্বর নিশ্চয়ই ভালরূপে অভ্যস্ত হইয়া যাইবে। তাহার পর অবসরমত অবশিষ্ট স্বাভাবিক Scale সমূহের Chart বাহা পূর্বে উল্লেখ করা হইয়াছে, সেই সকল Chart-এর দৃষ্টান্ত অনুযায়ী হারমোনিয়ম যন্ত্রের পর্দাগুলির উপর যথারীতি অঙ্গুলিচালনা পূর্বক অভ্যাস করিয়া রাখিতে পারিলে অঙ্গুলিগুলি তখন যে কোনও পর্দার উপর হউক না কেন, বেশ স্বাধীনভাবে বিচরণ করিতে সমর্থ হইবে। তখন যিনি যে Scale হইতেই

“কণ্ঠ সাধন” বা “গান” করুন না কেন, তাহার সেই কণ্ঠ-স্বরের সহিত হারমোনিয়ম যন্ত্রটি Follow করা বা বাজাইতে কিছুমাত্র অসুবিধা বোধ হইবে না। এইরূপে হারমোনিয়ম যন্ত্রের সকল Scaleগুলি ক্রমাগত আয়ত্ত করিয়া রাখিতে পারিলে অনেক সময়ে বহু সুবিধা হইয়া থাকে।

হারমোনিয়ম পর্দার উপর অঙ্গুলি চালন বিধি।

হারমোনিয়মের পর্দার উপর অঙ্গুলি চালন সম্বন্ধে বিশেষ কোন বিধি নিয়ম নাই; যে যাহার সুবিধামত অঙ্গুলি-চালনপূর্বক হারমোনিয়ম বাজাইয়া কণ্ঠসাধন করিতে পারেন। কেননা, একই নিয়ম বিভিন্ন পর্দার উপর খাটাইতে যাইলে অনেক সময়ে অসুবিধায় পড়িতে হয়। যখন যে অঙ্গুলির দ্বারা যে পর্দা বাজাইলে সুবিধা হয় তখন সেই অঙ্গুলি ব্যবহার করাই শ্রেয়ঃ। বিভিন্ন Scaleএর পর্দা হইতে স্বরগ্রাম সাধন করিতে হইলে সুবিধা ও অসুবিধা বুঝিয়া বিভিন্ন প্রকারে অঙ্গুলিচালন দ্বারা স্রষ্ট ও সরল উপায় অবলম্বন করাই বিধেয়। আরোহণকালে অঙ্গুলি-চালন ও আরোহণ কালে অঙ্গুলি-পতনের নিয়ম বিভিন্ন প্রকার হইয়া থাকে। মোট কথা, হারমোনিয়মের যত চাবি বা পর্দা আছে সকলগুলিই সুবিধামত সকল অঙ্গুলি দ্বারা টিপিয়া বাজাইতে অভ্যাস করিতে হইবে। তবে সাবধানে থাকিতে হইবে যেন কনিষ্ঠাঙ্গুলি হারমোনিয়মের কাল পর্দাগুলির উপর সকল সময়ে আসিয়া না পড়ে। প্রথম একটি অঙ্গুলি দ্বারা একটি পর্দা স্পর্শ করিবার সঙ্গে সঙ্গে আর একটি অঙ্গুলি দ্বারা অত্র আর একটি পর্দা চাপিতে হইবে। অসমতর্কতা বশতঃ একটি অঙ্গুলি যেন দুইটি বা ততোধিক চাবি বা পর্দা স্পর্শ না করে, অর্থাৎ প্রত্যেকটি অঙ্গুলি যেন প্রত্যেকটি পর্দার জন্য ব্যবহার করা হয়। যাহাতে পরস্পর অঙ্গুলিগুলি সরল ও স্বাধীনভাবে বিচরণপূর্বক স্পষ্ট ও সুললিত স্বর উৎপন্ন হয় তৎপ্রতি বিশেষ লক্ষ্য রাখিতে হইবে।

হারমোনিয়ম যন্ত্রের সাহায্যে “গান বা গং” বাজাইবার সময় কখনওবা যন্ত্রের আওয়াজ উচ্চ আবার কখনওবা মৃদুভাবে প্রকাশ করা আবশ্যক হইয়া থাকে। ঐরূপ অবস্থায় কৌশলপূর্বক কখনওবা দীর্ঘগতিতে আবার কখনওবা দ্রুতভাবে বেলা করিয়া হারমোনিয়ম যন্ত্রটির অভ্যন্তরস্থ বেলা মধ্যে বায়ু সঞ্চালিত করিতে হইবে। হারমোনিয়মের পর্দার উপর দ্রুতগতিতে অঙ্গুলি সঞ্চালন করিতে হইলে অথবা স্বরের উচ্চতা প্রকাশের আবশ্যক হইলে পূর্ক হইতেই কৌশল পূর্বক এইরূপভাবে পূরা দমে অভ্যন্তরস্থ বেলা মধ্যে বায়ু সঞ্চালিত করিয়া রাখা আবশ্যক; যাহাতে দ্রুতগতিতে হারমোনিয়ম বাজাইবার সময় বাজনার গতিরোধ হইয়া না যায়। অথবা স্বরের উচ্চতা প্রকাশের সময় কর্কশ বা ছাড়াছাড়া আওয়াজ প্রকাশ না পায়। এই জন্তই হারমোনিয়ম বাজাইয়া কণ্ঠসাধন করিতে হইলে অগ্রে বাম হস্তের সাহায্যে বেলা করার নিয়মটি বিশেষরূপে শিক্ষা করা আবশ্যক। তৎসঙ্গে বিধিপূর্বক দক্ষিণ হস্তের অঙ্গুলিগুলির চালনার প্রতিও তীক্ষ্ণ দৃষ্টি রাখিতে হইবে।

হারমোনিয়ম যন্ত্রের সাহায্যে কণ্ঠসাধনার পর যন্ত্রটি তুলিয়া রাখিবার সময় এইরূপ যন্ত্রের সহিত দীর্ঘ-গতিতে বেলা টানিয়া বন্ধ করিতে হইবে যেন হারমোনিয়ম মধ্যস্থ উদ্ভূত বাতাস বা স্বরের রেশ ধীরে ধীরে নিঃশেষ হইয়া মিলাইয়া যায় এবং উদ্ভূত বাতাস সম্পূর্ণ নিঃশেষ না হওয়া পর্য্যন্ত যে কোনও একটি চাবি বা পর্দা টিপিয়া রাখিতে হইবে। সর্বশেষে যখন স্বরের রেশ আর স্রুতিগোচর হইবে না তখন Stopperগুলি বন্ধ করিয়া হারমোনিয়মটি পরিষ্কার করিয়া তুলিয়া রাখিতে হইবে।

ক্রমশঃ

সেতার শিক্ষা

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

আলো ও ছায়ার উপযুক্ত সমাবেশ দ্বারা চিত্রশিল্পী যেমন উন্নত প্রকৃতির চিত্রাঙ্কণ করিয়া থাকেন, সুরশিল্পী-গণও তদ্রূপ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতে বিবিধ প্রকার গমকের প্রয়োগ দ্বারা প্রবল ও মৃদু স্বরের সুসংযোগ সাধন করিয়া নিজ নিজ কৌশলতার পরিচয় দিয়া থাকেন।

বিবিধ গ্রন্থে আশ, মীড়, মুর্কি, জম্জমা, গিটিকিরী, কম্পন ইত্যাদি গমকেরই প্রকারভেদ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে।

ইহাদের প্রত্যেকটির বিশেষত্ব ও হস্তসাধন প্রণালী সংক্ষেপে উল্লিখিত হইল।

গমক কাহাটেক বলে?—গমক শব্দের অর্থ স্বর কম্পন বা সুরবিশেষের দ্রুত আন্দোলন। সুরে অধিকতর মনোহারিত্ব সম্পাদন করাই গমক প্রয়োগের উদ্দেশ্য।

সেতার যন্ত্রে কোন একটি পর্দায় তারটিকে বামহস্তের অঙ্গুলির সাহায্যে চাপিয়া রাখিয়া দ্রুত আন্দোলন করিলে ঐ সুরের যে কম্পন সৃষ্ট হয় এবং বাহ্যিক এক সুর হইতে অল্প সুরে দ্রুত গমন করে তাহাকে গমক বলে।

স্মুরিত গমক সাধন প্রণালী—সেতারে কোনও স্বর গমক দ্বারা প্রকাশ করিতে হইলে ঐ স্বরের নিম্নবর্তী অর্থাৎ পূর্বের স্বরটিকে অঙ্গুলীর টিপ রাখিয়া তারটিকে বামহস্তের তর্জনী ও মধ্যমার সাহায্যে টানিয়া ঝটকা ও মীড় দ্বারা পরবর্তী স্বরটি আন্দোলিত করিলে তাহাকে স্মুরিত গমক বলে।

যথা :—(রা) (ধা) (না)
গগরসা ননধপা সর্স'নধা ইত্যাদি।
w w w

এই স্থলে “গগ” স্বর “বা” হইতে, “নন” স্বর “ধা” হইতে ও সর্স' স্বর “না” হইতে প্রকাশ করিতে হইবে। গমকের চিহ্ন স্বরলিপিতে অনেকটা ইংরাজি অক্ষর ‘ডবলিউ’ “w”-এর মত হইবে।

মূর্কি গমক—ইহা স্মুরিত গমকেরই প্রকারভেদ মাত্র। সাধারণতঃ মূর্কি গমকে তিনটি স্বরের প্রয়োগ দৃষ্ট হয়। তন্মধ্যে প্রথম দুইটি “আলঙ্কারিক” স্বর (Grace notes) এবং তৃতীয় স্বরটিকে মুখ্য স্বর (Principal notes) বলে। আলঙ্কারিক স্বর প্রথম বাজাইয়া মুখ্য স্বরে আসিয়া ঝাঁড়াইবে।

যথা :—

গরসা, মগধা, পমগা, ধপম্ভা, নধপা, সনধা
w w w w w w w w w w
ইত্যাদি।

এই স্থলে বড় অক্ষরে লিপিত স্বরগুলি ঐ “মুখ্যস্বর” এবং ছোট অক্ষরে লিপিত স্বরগুলি “আলঙ্কারিক স্বর” বুঝিতে হইবে। স্বরলিপিতে মূর্কির সাক্ষেপিক চিহ্ন “ww” এইরূপ হইবে।

মূর্কি বাজাইবার কৌশল—মূর্কি গমক আয়তাবধানে আনিতে হইলে মুখ্য স্বরটির পর্দায় বামহস্তের অঙ্গুলীর টিপ রাখিয়া সেতারের তারটিকে আন্দাজ অল্পমাত্রায় তৃতীয় স্বর অর্থাৎ ‘গরসা’ বাজাইতে “গা” স্বর পর্য্যন্ত টানিয়া পরে মেজ্রাবের এক আঘাতে একমাত্রাকাল মধ্যে ক্রমান্বয়ে তৃতীয়, দ্বিতীয় ও মুখ্য এই তিনটি স্বর উচ্চারিত হইলে তাহাকে মূর্কি গমক বলে।

মূর্কি সাধন প্রণালী—

পর্দা হইতে—

মূর্কিব অন্তর্গত স্রগুলি

সা—	গরসা w w ডা
রা—	মগরা w w ডা
গ—	পমগা w w ডা
মা—	ধপমা w w ডা
পা—	নধপা w w ডা
ধা—	স'নধা w w ডা
না	র'স'না w ... ডা

গিটিকিরী গমক—স্রের অধিক মনোহারিত্ব সম্পাদনার্থে একাধিক স্রের আংশ সহকৃত ক্রতোচ্চারণকে গ্রন্থকারগণ গিটিকিরী বলিয়াছেন। রাংরাগিগীতে ব্যবহৃত স্রবিজ্ঞাসামুখ্য প্রথম কোনও একটি মুখ্য স্রের পরবর্তী স্র, পরে ঐ স্র, তৎপর মুখ্য স্রের পূর্বের স্র এবং পুনরায় মুখ্য স্র—সমুদয়ে এই চারিটি স্র একমাত্রা কাল মধ্যে উক্ত নিয়মে বা ছন্দে দ্রুত উচ্চারিত হইলে তাহাকে গিটিকিরী বলে। কোন কোন গ্রন্থকার এই অলঙ্কারটিকে “প্রভালকার” নামে বর্ণনা করিয়াছেন।

খেয়াল ও টপ্পা অঙ্গীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতে উক্ত প্রকার অলঙ্কারের বহুল প্রয়োগ দৃষ্ট হয়।

গিটিকিরী সাধন প্রণালী—গিটিকিরী গমক দ্বারা “গরসরা” স্রগুলি বাজাইতে ঠিক মূর্কির আশ্রয় উল্লিখিত উপায়ে “গরসা” বাজাইয়া পুনরায় মীড় দ্বারা পরবর্তী “রে” স্র একসঙ্গে একই আধাতে প্রকাশ করিতে পারিলে গিটিকিরী নিষ্পন্ন হয়। চারিটি স্র এক মাত্রা কাল মধ্যেই সম্পাদিত হইবে।

উদাহরণ :—

গিটিকিরীর অন্তর্গত যে পর্দা হইতে মীড়

মুখ্য স্র স্রগুলি যোগে বাজাইবে

সা = রসনসা — না

ডা

রা = গরসরা — সা

ডা

গা = মগরসা — রা

ডা

মা = পমগমা — গা

ডা

পা = ধপমপা — ম

ডা

ধা = নধপধা — পা

ডা

না = স'নধনা — ধা

ডা

স্রলিপিতে গিটিকিরীর অন্তর্গত স্রগুলির নিম্নে একটি তরঙ্গায়িত রেখা “www” ব্যবহৃত হইবে।

ক্রমণ:

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

বিগত কয়েকটি সঙ্গীত সম্মেলনে উপস্থিত থাকিয়া ইহাই লক্ষ্য করিতেছি যে, হিন্দুস্থানে ধ্রুপদ সঙ্গীতের অকস্মাৎ তিব্যোভাব হইতে চলিয়াছে। কতিপয় বর্ষ পূর্বে আল্লা বন্দে খাঁ, নাসিরুদ্দিন খাঁ ও চন্দন চৌবে ধ্রুপদ-সঙ্গীতের উচ্চতর আবেদনে সাধারণ সঙ্গীতরসিকদেরও মনে ধ্রুপদের যে শ্রেষ্ঠ আসন প্রতিষ্ঠা করিয়া গিয়াছিলেন সেই আসন আজ শূন্য। ধ্রুপদের মধ্যে স্বর ও রসের যে প্রগাঢ়তা ও মহনীয়তা বিদ্যমান, তাহা শ্রেষ্ঠ কলাবিদগণ ব্যতীত অন্ত্রে প্রকাশ করিতে পারেন না, তাই আধুনিক আযোগ্য ওস্তাদের ধ্রুপদ গাহিতে গিয়া জনসাধারণ কর্তৃক অপমানিত হইবেন ইত্যাকিছুই বিচিত্র নয়—বস্তুতঃ নাসিরুদ্দিন ও চন্দন চৌবের পর শ্রেষ্ঠতম ধ্রুপদ গায়কের অভাব খুবই দৃষ্ট হইতেছে।

বাংলা দেশে মাননীয় গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় বিষ্ণুপুরের ধ্রুপদের ঘরের প্রমাণ স্বরূপ। তাঁহার সঙ্গীতের উত্তরাধিকারীদের কাছে ধ্রুপদের বিশদ চর্চা আমরা আশা করি। জ্ঞানেন্দ্র গোস্বামীও মেরুপ ধ্রুপদের অধিক-তর রঞ্জনী শক্তির বিকাশ করিতে পারেন। বাংলার অজ্ঞাতম শ্রেষ্ঠ গায়ক শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয় সেনানীঘরের খাটি ধ্রুপদের তালিম পাইয়াছেন, সেজ্ঞাত তাঁর ছ'একটি শিল্পকে ধ্রুপদের রীতিতে বিকশিত হইতে দেখি নাই।

অস্বাভাবিক শ্রীযুক্ত কৃষ্ণচন্দ্র দে যৌবনের সীমা অতিক্রম করিয়াও যে অধ্যবসায়ের সহিত বলিষ্ঠ মহম্মদ দবীর খাঁ সাহেবের নিকট হইতে ধ্রুপদের শিক্ষা অধিগত করিতেছেন ও সঙ্গীত সম্মেলনে যে কৃতিত্বের সহিত তাহা প্রদর্শন করিয়াছেন, তাহাতে তরুণ সঙ্গীতজগৎয়ের চক্ষু ফোটা উচিত। কৃষ্ণবাবু প্রৌঢ় বয়সে যে পরিশ্রম করিতে পারেন তরুণেরা তাহা পারিবেন না কেন? আর কৃষ্ণবাবুর ধ্রুপদে সাধারণের আসর যদি জমে, তবে ধ্রুপদে সাধারণ সম্ভট হয় না, এ অজুহাত দেওয়া চলে না। বাংলার জনসাধারণ চিরদিনই ধ্রুপদের গভীর ছন্দে ও মৃদুত্বের গভীর মধ্যে মাতিয়াছে। বাংলার আসরে আজ যদি

ধ্রুপদ না জমে, তবে সে দোষ ধ্রুপদের নয়, সে দোষ স্বর-লালিত্যবিহীন আযোগ্য ধ্রুপদ গায়কদের। সে সকল গায়ক কোনও সঙ্গীতেরই আসরে আদর পাইবে না। অপরদিকে কৃষ্ণচন্দ্র, জ্ঞানেন্দ্র গোস্বামী প্রভৃতি গায়কগণ অগ্রাণ্ড সকল গানের ত্রায় ধ্রুপদেও জনসাধারণের বাহবা পাইবেন।

ধ্রুপদের চলন উঠিয়া গিয়াছে, আবার তাহা ফিরাইয়া আনিতে হইবে—প্রশ্ন উঠিতে পারে, যাহা যায় তাহা কি আর আসে? যাহা অনিত্য তাহা আসে না, কিন্তু যাহা নিত্যকারের ধন তাহা আসে—ডাকিলেই আসে। ধ্রুপদকে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের মেরুদণ্ড বলিয়া আমরা মনে করি—তাহা আমরা হারাইতে দিব না, আবার তাহাকে ফিরাইয়া আনিব। ধ্রুপদ সঙ্গীত কাহাকে বলে, আবার তাহা শোনাইতে হইবে, তাহার আদর সাধারণ সমাজে আবার বাড়াইতে হইবে। এজন্ত পরিশ্রম, অধ্যবসায়, অর্থব্যয় এই সবই আমাদের প্রস্তুত হইতে হইবে। হিন্দুস্থান যে সঙ্গীতের কদর করে নাই, যে অমূল্যধনকে কাঁচমূল্যে বিকাইয়াছে, বাংলায় তাহার পুনরুদ্ধার হইবে। কি ভাবে হইবে তাহার বৃহৎ পরিকল্পনা আমরা ক্রমে লিপিবদ্ধ করিব।

তবে প্রথমতঃ চাই ধ্রুপদের প্রয়োজনীয়তার মধ্যে মধ্যে উপলব্ধি। বড়ই দুঃখের বিষয়, আজকালকার সাংবাদিকেরা যথার্থ গুণপন্যাস কদর করিতে জানেন না। কয়েক বৎসর ধরিয়া কৃষ্ণচন্দ্র দে মহাশয় ধ্রুপদ যে ভাবে আয়ত্ত করিয়া তাঁর অল্পমাত্র স্বরের সাহায্যে কনফারেন্সে গাহিয়াছেন, কোনও সংবাদপত্রে তাহার উল্লেখ নাই। সঙ্গীত সম্বন্ধে সংবাদপত্র সকলের এরূপ অবহেলার দৃষ্টান্ত অনেক আছে। সঙ্গীতের সংস্কারে ত্রুটি হইতে হইলে এরূপ অসংখ্য ক্ষেত্রে আমাদের মন দিতে হইবে ও বেশময় এরূপ মনোভাবের ক্ষেত্র প্রস্তুত করিতে হইবে, যাহাতে উচ্চ সঙ্গীতের বীজ বপন সহজে হয়। বিশ্ববিদ্যালয়ে সঙ্গীতের প্রতিষ্ঠার পূর্বেই ধ্রুপদের বৃহৎ আদর্শ দেশে জাজ্জল্যমান করিয়া ধরিতে হইবে।

মুদঙ্গ-বাদন

(পূৰ্বপ্রকাশিতের পর)

আদেবেল্লনাথ দে (স্ববোধবাবু)

আড়া চৌতাল

৬১০। + ১ ০ ২ ০ ৩ ০
ধা তেৱে ঘেৱে নাগ তেৱেকেটে দাঁগ দাগ
০ ঘেগে তেটে ঘড়ান গদিম্বা কেনে নাগ
০ তেৱেকেটে কেটেতাগ তেৱেকেটে দাঁগ দাগ
০ দাঁগ দাগ তেৱেকেটে কতেটে কতেটে কতা
০ গদিম্বেনে ২ কড়ান কেড়েনাগ তেৱেকেটে নাগ
০ দেং দেং দেং কড়ান তাগে তেটে
কড়ান ধা
+ ১ ০ ২ ০
৬১১। তেৱেকেটে থুয়া কেটে তাগ ঘেগেদি ঘড়ান
০ দেং তেৱে কেটে তাগ তাকেড়ে নাগ দেং
০ ঘড়ান দেম্বা কেটে তাগ ঘড়ান তেৱেকেটে
+ ১ ০ ২ ০
ঘেগেদাঁ থুয়া কেটে তাগ তেৱে কেটে তাগ
০ ঘড়ান আন তাগ ঘড়ান গদিম্বেনে ঘড়ান
০ তেৱেকেটে তাআক্ থুয়া ঘেড়েনাগ দেং
+
দেং ধা

+ ১ ০ ২ ০ ৩ ০
৬১২। তা দেং থুন্ নাগ তেটে কেটে তাগ
+ ১ ০ ২ ০ ৩ ০
ঘেগে তেটে ঘড়ান ধা গেএং দিঘেনে তেটে
+ ১ ০ ২ ০ ৩ ০
কতা দেং থুন্ কতা কং ত্ৰেকেটে তাগ
০ + ১ ০ ২ ০
ঘড়ান তাগ ঘড়ান তাগ ঘড়ান তেটে কতা
৩ ০ + ১ ২ ০ ৩
গদি মেনে ঘেগে দেং ঘে তেটে ঘড়ান
তেটে + ১ ০ ২
তাক্ কড়ান তাগ থুন্ গেড়ে গেড়ে
০ ৩ ০ +
থুন্ গেড়ে গেড়ে থুন্ ধা

ক্রমণ:

ভ্রম সংশোধন

৩৮৮ পৃষ্ঠায় আড়া চৌতাল আৱন্তেই দ্বিতীয় লাইনে
“সোম, দ্বিতীয় ও চতুৰ্থ” পান্য স্থানে “সোম, দ্বিতীয়,
তৃতীয় ও চতুৰ্থ” হইবে।

৪৩৬ পৃষ্ঠায়—৬০৫ নং বোলে প্রথম লাইনে

“ক কেকেটে স্থানে “ক কেকেটে” হইবে

৬০৭ নং বোলে প্রথম লাইনে “কত কতা” স্থানে
“কতা কতা” হইবে।



ভারতীয় নৃত্যকলার বৈশিষ্ট্য

সাংবাদিকদের বৈঠকে নৃত্যশিল্পী উদয়শঙ্করের বক্তৃতা

সোমবার সকালে এলবার্ট হলের কমিটি রুমে সাংবাদিকদিগের এক বৈঠকে জগদ্বিখ্যাত নৃত্যশিল্পী উদয়শঙ্কর “ভারতীয় নৃত্যকলার বৈশিষ্ট্য” সম্বন্ধে একটি চিত্তাকর্ষক বক্তৃতা করেন। তিনি বলেন যে, তাঁহার ও তাঁহার সহকর্মীগণের নৃত্য সকলকে আজ যে আনন্দ দিতেছে, সেজন্য তাঁহাকে বহু বাধা-বিষের ভিতর দিয়া যাইতে হইয়াছে। ভারতীয় নৃত্যশিল্পীগণের জন্ম ক্ষেত্র প্রস্তুত করিতে তাঁহাকে যে বিপুল অয়াস স্বীকার করিতে হইয়াছে, তাহা অনেকে ধারণাও করিতে পারিবেন না। আগে এ-দেশের লোক নৃত্যের মর্ম ও সৌন্দর্য উপলব্ধি করিত না এবং নৃত্যশিল্পীদিগকে সাহায্যও করিত না। ভারতের নৃত্যশিল্পের ভবিষ্যৎ স্বাক্ষর দেখিয়া তিনি ও তাঁহার সহকর্মীগণ ইউরোপে যান। কিন্তু দেখানেও বিপন্ন উপস্থিত হইল। যখন তাঁহারা ভারতীয় নৃত্যের সৌন্দর্য ও উৎকর্ষ দেখাইতে চেষ্টা করিলেন তখনই এই বলিয়া আপত্তি উত্থাপন করা হইল যে, ভারতীয় নৃত্যশিল্প ঐ সকল দেশের নৃত্যকলার বৈশিষ্ট্য ধ্বংস করিতেছে। জার্মানিতে কোন ইংরেজকে নৃত্য বা সঙ্গীতবিজ্ঞান কৃতিত্ব প্রদর্শনের জন্ত স্টেজ পর্যন্ত ভাড়া করিতে দেওয়া হয় না। ইউরোপের প্রত্যেক দেশের মনোভাব যখন এইরূপ, তখন তিনি আমেরিকায় গেলেন! যদিও তিনি মনে করেন যে, ভারতীয় কৃষ্টি ও সভ্যতা পৃথিবীর মধ্যে সর্বোৎকৃষ্ট কিন্তু অল্প দেশের লোক তাহা স্বীকার করে না। এই সকল কুসংস্কারের বিরুদ্ধে তাঁহাকে প্রবল সংগ্রাম করিতে হইয়াছিল। ধীরে ধীরে সাফল্য দেখা দিতে লাগিল। উদয়শঙ্কর বলেন—আমাদের নৃত্য দেখিয়া আমেরিকা-বাসীরা মুগ্ধ হইয়া থাকিত—কলে ভারতীয় নৃত্যের প্রতি

তাহাদের সহানুভূতি প্রবল হইয়া উঠিল। এক একটা অভিনয়ের পর মানুষ মুগ্ধ ও ভাবাবেগে পূর্ণ হইয়া আমার হাত ধরিয়া বলিত—“মি: শঙ্কর, তুমি সভ্যতাই এক আশ্চর্য্য জিনিষ দেখাইলে, ভারতীয় নৃত্য্যভিনয় এক অপূর্ণ জিনিষ।” অতঃপর রাশিয়ার বিখ্যাতা নর্তকী আনা পাবলোভার সহিত আমার পরিচয় হয়। তাঁহার অহুরোধে আমি তাঁহার দলে যোগ দিই। তাঁহার সঙ্গে একত্রে নৃত্য করিবার সুযোগ আমার হইয়াছিল। সেই সময় আমি লক্ষ্য করিলাম যে, তথাকার প্রত্যেক দেশ নিজ দেশের নৃত্যকলার উপর বৈশিষ্ট্য আরোপ করে এবং নৃত্যের ভিতর দিয়া জাতীয় প্রচারকার্য চালায়। তখন ভারতীয় নৃত্যশিল্পকও ঐ উদ্দেশ্য সাধনে নিযুক্ত করিতে আমার ইচ্ছা হইল। আমি আড়াই বৎসর আনা পাবলোভার নৃত্যসঙ্গী ছিলাম। এককাল তাঁহার সঙ্গে থাকিয়াও আমি কিন্তু ইউরোপীয় নৃত্য শিখি নাই। এমন কি আজ পর্যন্ত বল-ড্যান্স জানিনা। আমাকে ভারতীয় নৃত্যের জন্ম মাহিনা দেওয়া হইত। ইউরোপীয় নৃত্য শিখিতে চাহিলেই আনা পাবলোভা স্পষ্টাক্ষরে বলিতেন—তাহা হইলে আমাকে তাঁহার দল ছাড়িতে হইবে। আনা পাবলোভা বলিতেন—ভারতীয় নৃত্যের মধ্যে আধ্যাত্মিকতা আছে, উহাই হইবে বিশ্বের নিকট ভারতীয় নৃত্যকলার দান। স্তার উইলিয়ম রথেনষ্টাইনের নিকট আমি চিত্রকলা শিখিয়াছি, তিনিও বলিতেন—ভারতীয় চিত্র-শিল্পের মধ্যে আধ্যাত্মিকতা আছে। লণ্ডনের চিত্রশালায় না গিয়া অজস্র চিত্র সম্বন্ধে গবেষণা করিতে তিনি আমাকে উপদেশ দিতেন। তাঁহার উপদেশানুসারে আমি গবেষণা করি এবং ভারতীয় নৃত্য ও চিত্রকলার অন্তর্নিহিত সম্পদ দেখিয়া মুগ্ধ হই। তখন হইতে আমি উপলব্ধি করি—বিশ্বের নিকট ভারতীয় নৃত্যকলার দান

করিবার মত ত্রিনিব আছে। তারপর আমি ভারতে ফিরিয়া আসি এবং কয়েকজন নৃত্যকুশলী সহকর্মীকে লইয়া ভারতের নৃত্য-সম্পদ প্রদর্শনের জন্ত ইউরোপে ফিরিয়া যাই। তাহাতে অপূর্ণ সাফল্য লাভ করি।

ভারতীয় নৃত্য সম্বন্ধে পাশ্চাত্যদের জ্ঞানের পিপাসা মিটাইবার জন্ত ও গবেষণার জন্ত হিমালয়ের পাদদেশে—নিম্নত আলমোড়ায় একটি প্রতিষ্ঠান স্থাপন করি। ইহা হইবে ভারতীয় কৃষ্টি, নৃত্য, সঙ্গীত ও চিত্র-শিল্প সাধনার কেন্দ্র। আদর্শের প্রেরণায় আমি এই কার্যে আত্মনিয়োগ করিয়াছি। আমি লাভ-ক্ষতির দিকে দৃষ্টিপাত করি নাই। আশা করি, আমার উদ্দেশ্যের দিকে লক্ষ্য করিয়া ভারতবাসী একাজে আমাকে অর্থ সাহায্য করিবেন। সর্বশেষে উদয়শঙ্কর সাংবাদিকদিগকে আলমোড়ার প্রতিষ্ঠানটি পরিদর্শন করিতে আহ্বান করেন।

ডাঃ ডি এন মৈত্র আলমোড়ার প্রতিষ্ঠানের সাহায্যকল্পে ২৫০ টাকা দিতে প্রতিশ্রুতি দেন।

উদয়শঙ্করের সহকর্মী শ্রীযুক্তা অমলা নন্দী উদয়শঙ্করের মহান প্রচেষ্টার মর্ম উপলব্ধি করিতে সকলকে অনুরোধ করেন।

উদয়শঙ্করের অপূর্ণ নৃত্য-নৈপুণ্যের প্রশংসা করিয়া মিঃ ও, সি, গাজুলী, ডাঃ রাধাকুমুদ মুখার্জি, ডাঃ ডি, এন, মৈত্র, অধ্যাপক মনমোহন বসু এবং মিঃ বি, এন, রায় সংক্ষেপে কিছু বলেন।

শ্রীযুক্ত তুবারকাস্তি ঘোষ সভাপতির আসন গ্রহণ করেন।

ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেবের স্মরণে বাদ্য

সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা পত্রিকার প্রকাশক শ্রীযুক্ত রাধাবল্লভ দাস মহাশয়কে স্বরোদ বাজ্ঞ শুনাইবার জন্ত ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ এবং তদীয় পুত্র আলি আকবর খাঁ সাহেব বিগত ৫ই জাম্বারী রাত্রি ২ ঘটিকায় ওস্তাদজী শ্রীযুক্ত

কৃষ্ণকিশোর দাস, শ্রীযুক্ত কালীচরণ দাস সমভিব্যাহারে তাঁহার পুত্র সহ এম্পায়ার রজমঞ্চ হইতে ৮৩১ নং পটলভাঙ্গাস্থিত 'দাস ভিলা'তে আগমন করেন। ওস্তাদজী এই পারিবারিক অনুষ্ঠানে রাত্রি ২৯ ঘটিকা হইতে রাত্রি প্রায় ১২ ঘটিকা পর্যন্ত স্বরোদ যন্ত্রে আলাপ, গৎ প্রভৃতি বাজাইয়া শ্রদ্ধেয় রাধাবল্লভবাবু ও অগ্ন্যগ্নকে মত্তবৎ মুগ্ধ করেন। ওস্তাদজীও সেদিন বাজাইয়া পরম তৃপ্তি লাভ করিয়াছিলেন। দীর্ঘরাজে শ্রীতিভোজের পর এই পারিবারিক অনুষ্ঠানের সমাপ্তি হয়।

নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলন (ষষ্ঠ বার্ষিক অধিবেশন)

বিগত ৩০শে ডিসেম্বর হইতে ২রা জানুয়ারী পর্যন্ত উক্তর কলিকাতায় শ্রী চিত্রগৃহে নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলনের ষষ্ঠ বার্ষিক অধিবেশন সমারোহের সহিত সম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। মাননীয় নাটোরামিপতি শ্রীযুক্ত যোগীন্দ্রনাথ রায় বাহাদুর উক্ত অধিবেশনের পৌরোহিত্য করিয়া অধিবেশনের গৌরব বৃদ্ধি করিয়াছেন।

অধুনা বাংলাদেশে সঙ্গীতের যেরূপ প্রসার বৃদ্ধি পাইতেছে, তাহাতে এরূপ একটি মহতী সঙ্গীতাহুষ্ঠান যে ৫ম বর্ষ অতিক্রম করিয়া ষষ্ঠ বর্ষে পদার্পণ করিল, ইহা সত্যই আনন্দের বিষয়। একজ্ঞ ইহার উদ্বোধনগণ বাংলা তথা সমগ্র ভারতের সঙ্গীতরসজ্ঞের নিকট বিশেষ ধন্যবাদার্থ। আমরা এই অনুষ্ঠানের উদ্বোধকদিগকে আন্তরিক শুভেচ্ছা জানাইয়া ভগবদ্ সমীপে ইহার দীর্ঘস্থায়ীত্ব কামনা করি।

অগ্ন্যগ্ন বৎসরের জ্ঞায় এবারও বিদেশ হইতে বহু সঙ্গীতকুশল ও কুশলী সম্মেলনে যোগদান করিয়াছিলেন। বিদেশ হইতে যাহারা আসিয়াছিলেন, তন্মধ্যে সর্বজন-বিদিত সঙ্গীতমার্ভ ও ঠাকুর ওকারনাথ, ওস্তাদ কৈয়াজ খাঁ, ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ, ডি, এন, পটবর্দ্ধন, ওস্তাদ সাদেক আলী খাঁ, বিখ্যাত ভজন গায়ক পণ্ডিত বিষ্ণু পঞ্চ পুগনীশ,

সেতারনেওয়াজ হামিদ হুসেন খাঁ, প্রোঃ ওয়াজিদ আলী, প্রোঃ রামভক্ত কুন্দগোলকার (সোয়াই গঙ্কর), মিঞা বিলাতুস, শঙ্কুপ্রসাদ প্রভৃতি বিখ্যাত ওস্তাদগণের নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ইহাদের সঙ্গীত-নৈপুণ্যে এবারকার সঙ্গীত সম্মেলন যে সাফল্যমণ্ডিত হইয়াছে, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

প্রথম দিনের উদ্বোধন অধিবেশনে পণ্ডিত ঠাকুর-নাথজীর সরস্বতী বন্দ্যোপাধ্যায়ের পর “নরেন্দ্র-গীতি-মন্দিরের” চাত্রাগণ সম্পূর্ণ “বন্দেমাতরম্” গান করেন। তৎপর অভ্যর্থনা-সমিতির সভাপতির অভিভাষণ, সম্পাদকের বিবৃতি ও শ্রীদামোদর দাস খান্নার অভিভাষণ পাঠান্তে সভাপতি মহাশয় তাঁহার সুচিন্তিত অভিভাষণটি পাঠ করেন। অতঃপর সঙ্গীতানুষ্ঠান আরম্ভ হয়। প্রথমে গলিফা দবীর খাঁ সাহেবের সারস্বত বীণায় সারঙ্গ রাগের স্বমধুর আলাপ ও তারপরগের স্বাক্ষর বিশেষ হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতচর্চা শ্রীযুক্ত গোপালচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় ও শ্রীযুক্ত সাতকড়ি দাস মালিকারের রূপদ গানের পর ইন্দোরের স্বকণ্ঠ গায়িকা সুনীলা বরোদারঞ্জন মূলতানের একটি খেয়াল ও একটি ঠুংরী গান করেন। ইহার পর পুণার সুপ্রসিদ্ধ গায়ক কে, জে, ফুলাস্কেকার (মাষ্টার কৃষ্ণ) যথাক্রমে ভীমপল্লীর খেয়াল, ঠুংরী, ভজন তিনটি গান করিয়া শ্রোতৃবর্গকে বিশেষ মুগ্ধ করিয়াছিলেন। উদ্বোধন অনুষ্ঠানের সমাপ্তিতে কালীর বিখ্যাত সানাই-বাদক মিঞা বিলাতুস তাঁহার সম্প্রদায় সহ পুরবী রাগিণীর আলাপ বাজান। বলা বাহুল্য, তিনি স্বর বৈচিত্র্যে ও রস-মাধুর্য্যে যে আলাপ করিয়াছিলেন তাহা শ্রোতৃবর্গের স্বতিপটে চিরস্মরণীয় রহিবে।

সন্ধ্যা ৭।০ ঘটিকায় উক্ত দিবসের সাক্ষ্য অনুষ্ঠান আরম্ভ হয়। প্রতিযোগী ও প্রতিযোগিণীদের গানের পর অঙ্কেয় রায় বাহাদুর শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ মিত্র মহোদয় বাংলার

কীর্তন সম্বন্ধে একটি সারগর্ভ বক্তৃতা দেন এবং প্রসিদ্ধ শ্রীখোল-বাদক শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী সমভিব্যাহারে তিনি কীর্তন গান করেন। লক্ষ্মীর প্রসিদ্ধ কথক নৃত্যবিদ মহারাজ শঙ্কুপ্রসাদ মিশ্র নৃত্য প্রদর্শনকালীন নৃত্যের বহু প্রকার স্ফুটন ক্রিয়াদি দেখাইয়াছিলেন। তাঁহার নৃত্যানুসঙ্গিক তবলা সঙ্গত করিয়াছিলেন ওস্তাদ ওয়াজিদ আলি খাঁ। অতঃপর জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী এবং ললিত মুখার্জী দ্বৈতভাবে দরবারী ও আড়ানা রাগিণীর রূপদ গান করেন। পরে বোধের প্রসিদ্ধ গায়ক সোয়াই গঙ্কর মিঞাকি মজার ও আভোগী-কানাড়ার খেয়াল গান করিয়া বিশেষ কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন। পুণার সুগায়িকা স্মৃতি ধরাপা বাগেত্রীর খেয়াল গান করেন। এই অনুষ্ঠানে প্রতিযোগী ও প্রতিযোগিণীরা যে নৃত্যাদি প্রদর্শন করেন তন্মধ্যে নেপালের শাস্তাকুমারীর কথক, মাষ্টার প্রিয়গোপাল সিংহের মণিপুরী লায়হারওয়া নৃত্য বিশেষ উল্লেখযোগ্য হয়।

দ্বিতীয় দিবসের প্রাতঃকালীন ও সাক্ষ্য অনুষ্ঠানে নিম্নলিখিত সঙ্গীতকুশলা ও কুশলীগণ সঙ্গীতাদি করেন। স্বনামধন্য ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব তদীয় সুযোগ্য পুত্র শ্রীমান আলি আকবর খাঁ সহ স্বরোদ যজ্ঞে যে আলাপ, গৎ প্রভৃতি জানাইয়াছিলেন তাহা অভূতপূর্ব। এই শিল্পীদ্বয়ের সহিত সঙ্গত করিয়াছিলেন বাংলার প্রখ্যাতনামা তবলাবাদক শ্রীযুক্ত হীরেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়। বলা বাহুল্য, এই শ্রেষ্ঠ শিল্পীদ্বয়ের সমন্বয় প্রাতঃকালীন অনুষ্ঠানের সর্বাপেক্ষা শ্রীতিপ্রদ হইয়াছিল। অঙ্কগায়ক কৃষ্ণচন্দ্র দেব (আড়ানা, রূপদ), শ্রীযুক্ত জিতেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের (টপ্পা), পুণার বিখ্যাত গায়ক প্রোঃ কৃষ্ণ রাওয়ের (আড়ানা, দরবারী কানাড়ার খেয়াল ও ভজন), প্রোঃ ভি, এন, পটবর্দ্ধনের (মালকৌশের খেয়াল) প্রোঃ হামিদ হুসেন খাঁর সেতার (পুরিয়ার আলাপ এবং সোহিনীর গৎ) অতিশয় আনন্দপ্রদ হইয়াছিল। শ্রীমান

গোপাল ব্রজবাসীর সূর্যোদয় নৃত্যটির রূপসজ্জা ও নৃত্যক্রিয়া ভাল হইলেও পরিকল্পনা ভাল হয় নাই। শ্রীযুক্ত সতীশচন্দ্র দত্ত (দানৌবাবু) ইমন-কল্যাণ ও ভূপালীর দুইখানি ধ্রুপদ গান করেন। ভারত বিখ্যাত তবলা বাদক শ্রীযুক্ত হীরেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের তবলার লহরী শ্রোতৃবৃন্দের নিকট বিশেষভাবে সমাদৃত হয়। টাটানগরের কুমারী নীলিমারাগী দত্ত (ভীমপলশ্রী ও আড়ানা) খেয়াল গান করেন। কুমারী রেণুকা সাহার সেতার বিশেষ উল্লেখযোগ্য। প্রোঃ রামকিষণ মিশ্র ও ভবানীসেবকের গোড়সারজের খেয়ালও প্রশংসনীয়। এতদ্ব্যতীত কলিকাতা ও বহিরাগত ওস্তাদমণ্ডলীদের মধ্যে ষাঁহার সঙ্গীতাদি করেন, তন্মধ্যে প্রোঃ কৈয়াজ খাঁ, প্রোঃ সাদেক আলি খাঁ, রাশিয়ান নর্ভকৌ মিস্ লীনা, ইন্দোরের মিস্ সুনীলারঞ্জন, অঙ্কগায়ক কৃষ্ণচন্দ্র দে, প্রোঃ শঙ্কু মহারাজ, মাঠার আতুরা, পুণার প্রোঃ গাহু, শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায় চৌধুরী প্রভৃতির নাম বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

সোমবার প্রাতঃকালীন অহুষ্ঠানের উল্লেখযোগ্য বিষয় পণ্ডিত ঔকারনাথ ঠাকুরের গান। তিনি একাদিক্রমে দেবগিরির খেয়াল, রাগ-ভাব, ভজন প্রভৃতি কয়েকখানি গান করেন। বলা বাহুল্য, ভারতের এই প্রখ্যাতনামা গায়কের কণ্ঠসঙ্গীতে শ্রোতৃবৃন্দ মত্তবৎ মুগ্ধ হইয়াছিলেন। উক্ত অহুষ্ঠানের অন্ত্যস্ত উল্লেখযোগ্য বিষয়ের মধ্যে প্রোঃ সোমাই গঙ্করের মূলতানের খেয়াল, প্রোঃ হামিদ হুসেন খাঁর সেতার যন্ত্রে বিলাসখানি তোড়ীর আলাপ, গং, কানীর বিখ্যাত তবলচী আনোখেলালের তবলার লহরী বিশেষ ভাবে সমাদৃত হয়। এতদ্ব্যতীত কতিপয় সঙ্গীতকুশলীর গানও উল্লেখযোগ্য হয়। সাঙ্ঘ্য অহুষ্ঠানে—কালীনাথ চট্টোপাধ্যায়ের খেয়াল, ঝর্ণা সাহা ও বেলা অর্পণের কথক নৃত্য, শঙ্কু মহারাজের কথক নৃত্য, কৃষ্ণচন্দ্র দেব খেয়াল, শচীন দাস (মতিলাল) ও বিভূতি দত্তের ঝিঁঝিটের খেয়াল ও ঠুংরী বিশেষ প্রশংসনীয়। শচীনবাবুর স্বর বিস্তার ও স্মিট কণ্ঠস্বর উল্লেখযোগ্য। ময়মনসিংহ কালীপুরের

বিখ্যাত সেতারী শ্রীযুক্ত নীরদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরীর সেতার অতিশয় উপভোগ্য হইয়াছিল। স্বর্গত ওস্তাদ এনায়েৎ খাঁর বাজ পদ্ধতি ইহার হস্তে স্ননিপুণভাবে স্কুটিয়া উঠিয়াছিল।

মঙ্গলবার প্রাতঃকালীন অধিবেশনে বিষ্ণুপন্থ পুগনিসের ভজন, মণ্ট, বন্দ্যোপাধ্যায়ের হারমোনিয়ম, ছোট রামদাসেব খেয়াল ও ঠুংরী, কেরামত খাঁর তবলার লহরী, ভি, এন, পটবর্দ্ধনের খেয়াল ও দিলীপ বেদীর খেয়াল অতিশয় উপভোগ্য হইয়াছিল।

মঙ্গলবার সাঙ্ঘ্য অধিবেশনে সূরী চক্রবর্তী লচ্ছাঙ্গার একখানি খেয়াল গান করেন। আলী আহম্মদ খাঁ সেতার বাজান ও কুমারী সুনীলা বরোদারঞ্জন খেয়াল গান করেন। ছোট্টে খাঁ সারেকীতে পুরিয়া, মালকোষ ও ঠুংরী বাজান। ইহার সঙ্গে সঙ্গত করেন খলিকা ওয়াজেদ হোসেন খাঁ। ইহাদের পর ওস্তাদ কৈয়াজ খাঁ আলাপ ও খেয়াল, ওকারনাথ জীর খেয়াল, ভি, ডি, পুলাসকর খেয়াল, আশফাক হোসেন খেয়াল, জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী খেয়াল গান করেন ও জিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত সেতার বাজান। পরিশেষে এই সম্মেলনের অহুষ্ঠাতাদিগকে আমাদের সবিনয় নিবেদন জানাইতেছি যে, এই বর্ষ বার্ষিক অধিবেশনে যে ক্রীড়া বিচ্যুতি লক্ষিত হইল, আগামী অধিবেশনে যেন তাঁহার তৎপ্রতি বিশেষ দৃষ্টি প্রদান করেন।

কলিকাতা শিল্প ও কৃষি প্রদর্শনী

গত ৫ই জানুয়ারী শুক্রবার সন্ধ্যায় কলিকাতা শিল্প ও কৃষি প্রদর্শনীতে সঙ্গীতাচার্য শ্রীযুক্ত দুর্গাচরণ বিশ্বাস মহাশয়ের পরিচালনায় “মহিলা সুরসাধনালয়ের” ছাত্রীগণ কর্তৃক অহুষ্ঠিত যে নৃত্যগীতের ব্যবস্থা হইয়াছিল, তাহাতে কুমারী কমলা দাসের “সন্ধ্যানৃত্য”, কুমারী ইলারাগী বহর “সর্পনৃত্য”, কুমারী শেফালী সাহার “সাততালী-নৃত্য”, কুমারী সাধনা চট্টোপাধ্যায়ের “গ্রীষ্ম নৃত্য” কুমারী চিন্নারী ব্যানাজির “ব্যাধ নৃত্য” বিশেষ উপভোগ্য হইয়াছিল। অহুষ্ঠান শেষে সকলকে উপহার দিয়া উৎসাহিত করা হয়।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম্-এ।

সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা



শ্রী শ্রী ভারতী



১৬শ বর্ষ }

মাঘ, ১৩৪৬ সাল

{ ১০ম সংখ্যা

বন্দনা

শ্রী বিনয়কৃষ্ণ দাশগুপ্ত

মন্দিরে মোর এস মা ভারতী
বন্দি' আরতি লগনে,
সঙ্গীতে মোর বন্দনা তব
ঝঙ্ক' উঠিছে সঘনে।

এস মা বোধন-বীণার ছন্দে,
অক-চন্দন কুহুম গন্ধে,
জ্ঞান-গরিমার আলোক উজ্জলি'
এস মা হৃদয়-গগনে।

মানস-কমল মেলেছে কলিকা
চরণ কমল শোভিতে
যুগ যুগ ধরি, দাও গো জননী
সম্মিত-সুখা লভিতে।

অস্তুরে আনি আশীষ-কণিকা
উজলিয়া দাও মানস-মণিকা,—
জাগো প্রভাময়ী জ্ঞানের প্রভায়
আমার ধেয়ান মগনে

রাগ-বিবোধ

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

শ্রীরাগ—ঋষভ ইহার অংশ ও গ্রহস্বর। এই রাগে ধৈবত ও গাঙ্কার বজ্জিত। পক্ষান্তরে ইহা ধৈবত গাঙ্কার-যুক্ত সম্পূর্ণ রাগ, বড়জ ইহার ত্রাসস্বর। এই রাগ প্রদোষ-কালে গেয়।

মালতী—বড়জ ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। মতান্তরে ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর নিষাদ। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ। পক্ষান্তরে এই রাগে ঋষভ ও ধৈবত অঙ্গ—প্রযোজ্য। বড়জ ইহার অংশ, ত্রাস ও গ্রহ স্বর। গীতের আরম্ভে মজলাচরণে এই রাগ সর্বদা গেয়। ৩০।

ধন্যশিকারিধোনা সাংশত্ৰাস গ্রহা প্রাতঃ ॥ ৩১

ধন্যলী বা ধনাত্মী রাগে ঋষভ ও ধৈবত অঙ্গ-প্রযোজ্য। বড়জ ইহার অংশ, ত্রাস ও গ্রহ স্বর। এই রাগ প্রাতঃকালে গেয় ॥ ৩২

ভৈরব্যাংশ ত্রাস গ্রহসা রিপমুক্তিতা সদাপূর্ণা।

নিত্যং পমুক্তিতাহরিধ সাংশ ত্রাস গ্রহা ধবলা ॥ ৩২

ভৈরবীর অংশ ত্রাস ও গ্রহস্বর বড়জ; ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ ও সর্বদা গেয়। এই রাগ শ্রীরাগ মেলের অন্তর্গত। এই রাগের ঋষভ ও পঞ্চম স্বরে মূত্রা নামক (পঞ্চম বিবেকে আলোচ্য) বাদ্য ব্যবহৃত হয়। ধবলা রাগ—ধবল ধনাত্মী নামে প্রসিদ্ধ। এই রাগে ঋষভ ও ধৈবত স্বর বজ্জিত, বড়জ অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। এই রাগের পঞ্চম স্বর পূর্বোক্ত মূত্রা বাদ্যযুক্ত। ইহাও সর্বদা গেয় রাগ ॥ ৩২

সৈন্ধবাগনির্নিত্যং সাংশত্ৰাস গ্রহা লসদগমকা।

সাদ্যন্তগাংশ পূর্ণঃ প্রদোষ গেয়ন্ত কল্যাণঃ ॥ ৩৩

সৈন্ধবী দেশীয় ভাষায় “সিঙ্কোড়া” নামে পরিচিত।

এই রাগের অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ, ইহাতে গাঙ্কার নিষাদ স্বর বজ্জিত। গমক নামক বাদ্য বিশেষের সহযোগে এই রাগ ক্রটিমধুর হইয়া থাকে। এই রাগ শ্রীরাগ মেলের অন্তর্গত ও সর্বদা গেয়। কল্যাণ রাগের গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ, অংশ স্বর গাঙ্কার। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ ও প্রদোষকালে গেয় ॥ ৩৩

পূর্ণা সাদিরনির্কী কাষোদ্যং শান্তসাত সায়াহ্নে।

অপরাহ্নে দেবক্রীঃ সাংশত্ৰাস গ্রহা হপাবা ॥ ৩৪

কাজোদী—একটি সম্পূর্ণ রাগ; মতান্তরে ইহা নিষাদ বজ্জিত বাড়ব রাগ। বড়জ ইহার গ্রহ স্বর, অংশ ও ত্রাস স্বরও বড়জই। এই রাগ সায়াহ্নে গেয়। দেবক্রীও একটি সম্পূর্ণ রাগ। মতান্তরে ইহা পঞ্চম বজ্জিত বাড়ব রাগ। বড়জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহা অপরাহ্নকালে গেয় ॥ ৩৪

মল্লারিন টমুগপি স ধাংশাত্তাদিরগনিষ্ঠ সঙ্গব ভাঃ।

সাত্তাদি গাংশপূর্ণো মধ্যাহ্নে পূর্বগৌড়ঃ স্রাৎ ॥ ৩৫

মল্লারী রাগের অংশ, গ্রহ ও ত্রাস ধৈবত। ইহাতে গাঙ্কার, নিষাদ বজ্জিত স্বর। ইহা সঙ্গবকালে (পঞ্চদশ ভাগে বিভক্ত দিনমানের চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ ভাগে) গীত হইলে ক্রটিমধুর হইয়া থাকে ‘নটমল্লারী’ রাগও মল্লারী রাগেরই অল্পরূপ। পূর্বগৌড় রাগ মধ্যাহ্নকালে গেয়। ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ, অংশ স্বর গাঙ্কার। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ ॥ ৩৫

সত্ৰাস গ্রহগাংশা মণিহীনোষসি স্ততেহুপালী।

তুল্লো মধ্যাহ্নাহ্নে ধরাংশ ত্রাস গ্রহো গৌড় ॥ ৩৬

ভূপালীর গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ, অংশ স্বর গাঙ্কার, এই

রাগে মধ্যম ও নিষাদ স্বর বজ্জিত। ইহা প্রভাষে গেম।
গোড় রাগের অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর ধৈবত। এই রাগে
নিষাদ অল্প ব্যবহৃত হয়। এই রাগ মধ্যাহ্নকালে গেম ॥ ৩৬

পূর্ণ: সাংশতাস: সগ্রহ উষসীহ শঙ্করাভরণ:।

সাস্তাদিগাংশ পূর্ণো নটনারায়ণ ইনে নমতি ॥ ৩৭

শঙ্করাভরণ একটি সম্পূর্ণ রাগ। ষড়্জ ইহার অংশ ও
ত্রাস স্বর। গ্রহ স্বরও ষড়্জই, এই রাগ উষাকালে গেম।
নটনারায়ণও একটি পূর্ণরাগ, ইহার ত্রাস ও গ্রহ স্বর
ষড়্জ, অংশ স্বর, গাঙ্কার, এই রাগ অপরাহ্নকালে
গেম। ৩৭

নারায়ণ গোড়উষসি গাংশতাস গ্রহস্তথা গতরি:।

তাংশ ত্রাস গ্রহক: পূর্ণো নিশ্চৈব কেদার: ॥ ৩৮

নারায়ণ গোড় ঋষভ বজ্জিত একটি ষাড়ব রাগ।
এই রাগ উষাকালে গেম। গাঙ্কার ইহার অংশ, গ্রহ ও
ত্রাস স্বর আর 'কেদার' একটি সম্পূর্ণ রাগ, ইহা রাত্রিকালে
গেম। নিষাদ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ৩৮

সালঙ্ক-নাটমখিলং সাংশতাস গ্রহস্ত সায়াহ্নে।

ধাংশান্তাদি: পূর্ণোহরিপাপি বেলাবলী ব্যাটে ॥ ৩৯

সালঙ্ক-নাট—একটি সম্পূর্ণ রাগ, ইহা সায়াহ্নে গেম।
ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর, আর বেলাবলী রাগও
পূর্ণরাগ। মতান্তরে ইহা ঋষভ ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত ঔড়ুব
রাগ, প্রভাতকালে ইহা গেম। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও
ত্রাস স্বর।

অরিধো মাংশতাস গ্রহ প্রগে মধ্যমাদি রুদ্রগেয়:।

অসপা ধাংশ ত্রাস গ্রহা প্রভাতেতু সাবেরী ॥ ৪০

'মধ্যমাদি' ঋষভ, ও ধৈবত বজ্জিত একটি ঔড়ুব রাগ।
প্রভাতকালে ইহা গেম। মধ্যম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস
স্বর। আর 'সাবেরী'ও ষড়্জ ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত একটি
ঔড়ুব রাগ ইহাও প্রভাতকালে গেম। ধৈবত ইহার
অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর ॥ ৪০

সৌরাষ্ট্রী সম্পূর্ণা সাংশ ত্রাস গ্রহাচ সায়াহ্নে।

সামন্ত: সায়াহ্নে সাংশতাস গ্রহ: পূর্ণ: ॥ ৪১

সৌরাষ্ট্রী একটি সম্পূর্ণ রাগ, ইহা সায়াহ্নে গেম। ষড়্জ
ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। আর সামন্ত ও একটি পূর্ণ
রাগ, এই রাগও সায়াহ্নে গেম। ইহারও অংশ গ্রহ ও ত্রাস-
স্বর ষড়্জ ॥

কর্ণাটো নিশি পূর্ণো নিস্ত্রাসাংশ গ্রহ কচিদ্ রিধমুক্।

পূর্ণোহড্ডাণ: পাদ্যো ধাংশ: স-ত্রাস উল্লাসদ্ রাজৌ ॥ ৪২

কর্ণাট—একটি সম্পূর্ণ রাগ, মতান্তরে ইহা ঋষভ ও
ধৈবত বজ্জিত ঔড়ুব রাগ। ইহা রাত্রিকালে গেম। নিষাদ
ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। "অড্ডান"ও একটি সম্পূর্ণ
রাগ, ইহা রাত্রিকালে গেম। পঞ্চম ইহার গ্রহ স্বর, ধৈবত
অংশ স্বর, ষড়্জ ত্রাস স্বর ॥ ৪২

নাগধ্বনি রথপূর্ণ: সাংশতাসগ্রহ: সদা গেয়:।

শুচি বঙ্গাল: পূর্ণো মাংশতাস গ্রহো ব্যাটে ॥ ৪৩

নাগধ্বনি—একটি সম্পূর্ণ রাগ, এই রাগ সর্বদা গেম।
ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। আর শুদ্ধ বঙ্গালও
একটি সম্পূর্ণ রাগ। ইহা প্রভাতকালে গেম, মধ্যম ইহার
অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর ॥ ৪৩

পূর্ণোহথ বর্ণনাট: সাংশতাস গ্রহো নিশা গেয়:।

কম্পা তুরুক্কতোড়ী নিশি মাংশান্ত গ্রহা পূর্ণা ॥ ৪৪

বর্ণনাট একটি সম্পূর্ণ রাগ, ইহা রাত্রিকালে গেম।
ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। আর 'তুরুক্কতোড়ী'ও
একটি সম্পূর্ণ রাগ এই রাগও রাত্রিকালে গেম। ইহার
সাতটি স্বরই কম্পিত। মধ্যম ইহার অংশ গ্রহ ও ত্রাস-
স্বর ॥ ৪৪

গাংশতাস গ্রহকা রোহেতু গতমনিরুধসি দেশাকী।

নাট: শুচি: প্রদোষে সাংশতাস গ্রহ: পূর্ণ: ॥ ৪৫

দেশাকী রাগ উষাকালে গেম। এই রাগের আরোহে
মধ্যম ও নিষাদ স্বর বজ্জিত। (অবরোহকালে সাতস্বরও

প্রয়োগ করা যাইতে পারে)। গান্ধার ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। আর 'সুন্ধনাট' প্রদোষকালে গায়, ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ, বড়জ্ব ইহার অংশ গ্রহ ও ত্রাস স্বর ॥৪৫

সম্পূর্ণ: সারঙ্গ সাংশত্ৰাস গ্রহোহপরাক্ষ কচি ॥৪৬

সারঙ্গ একটি সম্পূর্ণ রাগ, ইহা অপরাহুকালে গায়।
বড়জ্ব ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর ॥৪৬

লক্ষণ সমাস এবং দৃষ্ট। নানা মতাহ্যক্ত:।

মেলগ্রহাদি পূর্ণদ্বৈক্যোপায় বাদন ভিদা ভিৎ।

বর্জ্যস্বরোহবরোহে ক্রত গীতোনেহরক্তিহর: ॥৪৭

প্রাচীন সঙ্গীতচার্যগণের নানা মত পর্যালোচনা করিয়া এইরূপে উদ্দিষ্ট রাগ সমূহের সংক্ষিপ্ত লক্ষণ বলা হইল। আলোচিত রাগ সমূহের মধ্যে কতকগুলি রাগে মেল, গ্রহ, অংশ প্রভৃতি ও সম্পূর্ণ প্রভৃতি লক্ষণের একাধিকলেও 'প্রতিহতি' প্রভৃতি বাদন ভেদে ঐ রাগগুলির প্রভেদ বুঝিতে হইবে। (প্রতিহতি একপ্রকার বাদন, বাদনের এই প্রকার বহু প্রণালী গ্রন্থকার নিজেই পরে আলোচনা করিবেন)। আর একটি কথা যে স্বরটি যে রাগে বজ্রিত, ঐ রাগের অবরোহকালে ঐ বজ্রিত স্বরটি ক্রত গীত হইলে তাহা রক্তিহর বা:রাগ-হানিকর হয় না ॥৪৭

সকল কলেতুপনামক সোমক বিহিতে হিতৈঃ

বুদ্ধিনাম্।

রাগাণাঞ্চ চতুর্থো রাগ বিবোধে বিবেকোহয়ম্ ॥৪৮

'সকল কল' উপাধিধারী সোমনাথ অল্পজ্ঞগণের হিতকর যে রাগ-বিবোধ রচনায় প্রবৃত্ত হইয়াছেন, সেই রাগ-বিবোধের রাগ বিষয়ক চতুর্থ বিবেক সমাপ্ত হইল। ৪৮

পঞ্চম বিবেক

তেষিতি মেল ক্রমত: সমাসতো লক্ষিতেষং কতিচিং।

তাহা দিশামি কাল ক্রমতো ব্যাসেন লক্ষয়িতুম্ ॥১

ইতঃপূর্বে চতুর্থ বিবেকে মেলের ক্রম অনুসারে যে সকল রাগের লক্ষণ সংক্ষেপে বলা হইয়াছে, তদ্ব্যতীত কতগুলি রাগের বিস্তৃত লক্ষণ (প্রভাত, প্রাতঃকাল, সজব, মধ্যাহ্ন, অপরাহ্ন, সায়াহ্ন, প্রদোষ, রাত্রি ও সর্বকাল প্রভৃতি) কাল অনুসারে বলিবার নিমিত্ত সেই রাগগুলির নাম নির্দেশ করা যাইতেছে ॥ ১

শঙ্কর ভূষণ বেলাবল্যো ভূপালিকা শুচিললিতা।

সবসন্তো হিম্মালো বিভাস ললিতশ্চ জৈতাত্রী ॥ ২

ধন্বানী ভৈরব পোরবিকা স্তোড়ী তুরকতোডাত্তা।

মল্লারিনটপূর্ক: স চ গৌণ্ড: পূর্ক গৌড়শ্চ ॥৩

দেবীকার: শুদ্ধ বরাটি বহলা ততশ্চ সারঙ্গ:।

নটনারায়ণ দেবক্রিয়োচ পোরাক্ষিকা গৌড়ী ॥৪

চৈত্বী পূর্কোজাবণি কাষোদী শুদ্ধ নাট মাতীরী।

কল্যাণ: শ্রীরাগো মালব গৌড়োহথ গৌড়শ্চ ॥৫

কর্ণাটাজ্জাপো বর্ণনাট হম্মীর কোচ কেদার:।

স বিহজ্জড় ইত্যাশ আদ্যষ্টম্ কালেম্ গাতব্য: ॥৬

শঙ্করভূষণ, বেলাবলী, ভূপালী, শুদ্ধললিতা, সবসন্ত, হিম্মাল, বিভাস, ললিত, জৈতাত্রী, ধন্বানী, ভৈরব, পোরবী, স্তোড়ী, তুরকতোড়ী, মল্লারী, নটমল্লারী, গৌণ্ড, পূর্কগৌড়, দেবীকার, শুদ্ধবরাটী, বহলা, সারঙ্গ, নটনারায়ণ, দেবজী, সোরাষ্ট্রী, গৌড়ী, চৈত্বী, পূর্কী, জাবণী, কাষোদী, শুদ্ধনাট, আভীরী, কল্যাণ, শ্রীরাগ, মালবগৌড়, গৌড় কর্ণাট, অজ্জাণ, বর্ণনাট, হম্মীর, কেদার ও বিহজ্জড়, এই রাগগুলি উষা প্রভৃতি ষাটপ্রকার কালে গায় ॥ ২-৬ ॥

শঙ্কর ভূষাচ্চা উবসিহি জৈতাত্রীমুখান্তত: প্রাত:।

সজব ইহ তোডাত্তা মধ্যাহ্নে গৌণ্ডক প্রমুখ: ॥৭

অপরাহ্নে বহলীত: প্রভৃতি চ সায়াহ্নকেতু সোরাষ্ট্রা:।

শুচি নাটত: প্রদোষে নিশি কর্ণাটো সদাশ্বেতে ॥৮

মালাশ্রীধবলাহথ মুখারী রামক্রিয়া স পাবকা।

সৈদ্ধব্যাসাবরিকা গান্ধারী মারবী পরজ: ॥৯

নিজ নিজ কালেহেপ্যেতে ক্রমতো গেরা অথ ক্রমাদ্
বিবিধৈঃ।

আখ্যাছন্দোবৈদ্যলক্ষ্য এতান্ পরং রূপৈঃ ১০

(পূর্কোক্ত রাগগুলির মধ্যে কোন্ কোন্ রাগ কোন্
কোন্ কালে গের তাহাই বলা যাইতেছে—) শঙ্করভূষণ
প্রভৃতি—(১) শঙ্করভূষণ, (২) বেলাবলী, (৩) ভূপালী,
(৪) শুক্লললিতা, (৫) বসন্ত, (৬) হিন্দোল, (৭)
বিভাস ললিত। এই সাতটি রাগ প্রভাতকালে গের।
জৈতাত্তী প্রভৃতি—(১) জৈতাত্তী, (২) ধন্যাত্তী, (৩)
ভৈরব, (৪) পোরবী, এই চারিটি রাগ প্রাতঃকালে
(পাঁচ ভাগে বিভক্ত দিনমানের প্রথম ভাগে) গের।
তোড়ী প্রভৃতি—(১) তোড়ী, (২) তুরুক তোড়ী,
(৩) মল্লারি, (৪) নটমল্লারি, এই চারিটি রাগ
সম্ভবকালে (পাঁচ ভাগে বিভক্ত দিনমানের দ্বিতীয় ভাগে)
গের। গোণ্ড প্রভৃতি—(১) গোণ্ড, (২) পূর্ক গোড়,
(৩) দেশীকার, (৪) শুক্ল বরাটী, এই চারিটি রাগ
মধ্যাহ্নকালে গের। বহলী প্রভৃতি—(১) বহলী, (২) সারঙ্গ,
(৩) নটনারায়ণ, (৪) দেবক্রী, এই চারিটি রাগ
অপরাহ্নে গের। সৌরাষ্ট্রী প্রভৃতি—(১) সৌরাষ্ট্রী, (২)
গোড়ী, (৩) চৈতী, (৪) পূর্কী, (৫) জাবণী, (৬) কাষোদী,
এই ছয়টি রাগ সায়াহ্নকালে গের। শুক্ল নাট প্রভৃতি—
(১) শুক্ল নাট, (২) আতীরী, (৩) কল্যাণ, (৪) ত্রিরাগ,
(৫) মালবগোড়, (৬) গোড়, এই ছয়টি রাগ প্রদোষকালে
গের। কর্ণাট প্রভৃতি—(১) কর্ণাট, (২) অড্ডান,
(৩) বর্ণনাট, (৪) হম্মীর, (৫) কেদার, (৬) বিহঙ্গড়,
এই ছয়টি রাত্রিকালে গের। আর মালতী প্রভৃতি—

(১) মালতী, (২) ধবলা, (৩) মুখাবী, (৪) রামক্ৰিয়া,
(৫) পাবক, (৬) সৈন্ধবী, (৭) আসাবরী, (৮) গাঙ্কার,
(৯) মারবী, (১০) পরজ, এই দশটি রাগ
সরুদা গের।

যে যে কালে যে যে রাগ গান করিবার কথা বলা
হইল, তাহাও যথাক্রমে গান করিতে হইবে। অর্থাৎ
প্রভাতকালে শঙ্করভূষণ প্রভৃতি যে সাতটি রাগ গান
করিবার কথা বলা হইয়াছে, তাহাও ক্রমিক গান করিতে
হইবে, যথা—প্রথম শঙ্করভূষণ রাগ গান করিয়া তৎপর
বেলাবলী, তৎপর ভূপালী এইরূপে যথাক্রমে গান
করা বিধেয়।

অতঃপর আমরা আখ্যাছন্দে বিবিধরূপের বর্ণনা
করিয়া পূর্ক নিদ্বিষ্ট শঙ্করভূষণ প্রভৃতি রাগের লক্ষণ
বলিতেছি ১৭—১০।

স্বশ্রবণং বিশেষঃ রূপং রাগস্ত বোধকং ধেখ।

নাদাত্ম্যং দেবময়ং তৎক্রমতোহনেকমেকঞ্চ ১১

(অনন্তর রূপের সামান্য লক্ষণ বলা যাইতেছে—)
রাগের রূপ দুই প্রকার—নাদাত্মক ও দেবদেহাত্মক।
তন্মধ্যে নাদাত্মক রূপ ষড়জাদি স্বর সমূহের স্রনিবন্ধ বর্ণসমূহ
দ্বারা রাগকে অভিব্যক্ত করিয়া থাকে। আর দেবদেহাত্মক
রূপটি স্রমধুর কর্ণস্বর ও দেহের গৌর, শুভ্র প্রভৃতি বর্ণ বা
রং ও বিভিন্ন অলঙ্কারাদি দ্বারা রাগের প্রকাশক হইয়া
থাকে। সেই দ্বিবিধ রূপ ক্রমে অনেক ও এক হইয়া
থাকে। একটি মাত্র রাগের নাদাত্মক রূপটি অনেক প্রকার
আর দেবতাময় রূপটি একই প্রকার ১১

ক্রমশঃ

স্বরলিপি

মিশ্র ভীমপলত্ৰী—দাদরা

ঘুমিয়ে গেছে শ্রান্ত হ'য়ে

আমার গানের বুলবুলি

করণ চোখে চেয়ে আছে

সাঁঝের ঝরা ফুলগুলি।

ফুল ফুটিয়ে ভোর বেলাতে গান গেয়ে

নীরব হ'লো কোন নিষাদের বাণ খেয়ে

বনের কোলে বিলাপ করে

সজ্জারানী চুল খুলি।

কাল হ'তে আর ফুটবেনা হায়

লতার বৃকে

উঠছে পাতায় পাতায় কাহার

করণ নিশায় মগ্নরি।

গানের পাখী গেছে উড়ে শূন্য নীড়

কণ্ঠে আমার নাই যে আগের কথার ভীড়

আলোয়ার এ আলোতে

আসবেনা কেউ কুল ভুলি।

কথা—কাজী নজরুল ইসলাম

স্বর—শ্রীশৈলেশ দত্তগুপ্ত

স্বরলিপি—কুমারী অনিমা চক্রবর্তী

II	+	পা	পমা	জা		২	পা	দপা	-মজা		+	পা	-পমা	মজা		২	রা	সা	-।	
		ঘু	মি	য়ে			গে	ছে	০ ০			শ্রা	ন্	ত			হ	য়ে	০	

+	সাঁ	এসাঁ	-গাঁ		২	ধা	পা	-।		+	মজা	-।	সা		২	মপা	-জমা	-ভা	
	আ	মা	০	বু		গা	নে	বু			বু	লু	বু			লি	০ ০	০	

+	{জা	জা	জা		২	রা	জা	-।		+	-।	-।	মা		২	জা	জরা	-সরা	
	ক	ক	ণ			চো	খে	০			০	০	চে			য়ে	আ	০ ০	

গা -১ (ধা | -সাঁ-রা জ্ঞা)) -১ ২ -১ -১ -১ I সাঁ দা -দা দা দা দা I
ছে ০ ০ ০ ০ ০ ০ সাঁ রে ০ র ঝ রা

+
পা -জ্ঞা জ্ঞা ২ পা -১ -১ II
ফু ল শু লি ০ ০

II + -পা -জ্ঞা জ্ঞা ২ -রা সাঁ -১ I না -সাঁ না ২ দা পা -দপমা I
ফু ল ফু টি য়ে ০ ভো ব্ বে লা ভে ০০০

+
পা -না না ২ সাঁ -১ -১ I শরা মা মা ২ পা পা -মা I
গা ন্ গে য়ে ০ ০ নৌ র ব হো লো ০

+
পা -১ ধা ২ না সঁরা -সাঁ I গসাঁ -গা ধা ২ পা -১ -১ I
কো ন নি বা দে ০ ব্ বা ০ গ্ থে য়ে ০

+
সা পা -পা ২ পদা পমা -গমা I পা পণা -ধণা ২ পা মজ্ঞা -১ I
নে ব্ কো ০ লে ০ ০০ বি লা ০ ০ প ক রে

+
সা -জ্ঞা জ্ঞা ২ মজ্ঞা -মপা পা I মজ্ঞা মজ্ঞা রা ২ সা -১ -১ I
স ন্ ধা রা ০ ০০ গী হু ০ ০ ল্ থ্ লি ০ ০

+
সাঁ গসাঁ -গা ২ ধা পা -১ I মজ্ঞা -১ মা ২ মপা -জ্ঞমা -জ্ঞা II
মা মা ০ ব্ গা নে ব্ লি ০ ০ ০

11	+	না	না	না	২	না	-না	না	১	না	-সা	সা	২	সা	সা	-১	I		
		কা	ল	হ		তে	আ	০	ব		ফু	টু	বে		না	হা	ম্		
	+	রা	রগা	-রগা	২	মা	মধা	-পা	I	১	মগা	-মা	রা	২	সা	-১	-১	I	
		ল	তা	০	০	ব	কে	০			ম	০	ন	জ		রী	০	০	
	+	রা	-মা	মা	২	মা	মা	-১	I	১	পা	পধা	-পধা	২	সী	সী	-১	I	
		উ	ঠ	ছে		পা	তা	ম্			পা	তা	০	ম্		কা	হা	ব	
	+	সী	সী	-১	২	ধা	পা	-১	I	১	মপা	-মপধা	পা	২	মা	-মগা	-গা	I	
		ক	ক	ণ		নি	শা	স্			ম	০	০০	ব	ম		রি	০০	০
	+	রা	রগা	-রগা	২	মা	মধা	-পা	I	১	১	গগা	-মা	রা	২	সা	-১	-১	I
		ল	তা	০	০	ব	কে	০			ম	০	ন	জ		রী	০	০	
	+	মা	পা	-না	২	না	না	-১	I	১	১	না	সী	না	২	সী	-১	-১	I
		গা	নে	ব		পা	খী	০			গে	ছে	উ		ফে	০	০		
	+	-১	-১	পা	২	-না	সী	-রী	I	১	১	সী	-রী	-১	২	-১	-১	-১	I
		০	০	ম্		০	জ	০			নী	০	০		০	০	০	০	I
	+	সগা	-গা	গা	২	ধা	গা	-১	I	১	১	পা	গা	পা	২	মা	রা	-১	I
		ক	ণ	ঠে		আ	মা	ব			না	ই	ষে		আ	গে	০		

-১	-১	রা	-মা	পা	-মা	I	পা	-১	-১	^২	-১	-১	I
বু	০	ক	০	খা	বু		ভী	০	০		ডু	০	০
+	-১	সা	০	পা	পা	-১	I	পা	-১	দা	^২	পা	দপা -মজা I
০	০	আ		লে	য়া	বু		এ	০	আ		লো	ভে ০ ০
+	জা	মা	মা	^২	জমা -পণা	পা	I	মজা -মজা	রা	^২	সা	-১	-১ I
আ	সু	বে		না ০	০ ০	কেউ		হু ০	০ লু	ভু	লি	০	০
+	সঁ	গসঁ	-গা	^২	ধা	পা	-১ I	মজা	-১	মা	^২	মপা -জমা -জা	II II
আ	মা ০	বু		গা	নে	বু		ব	ল	বু		লি ০	০ ০ ০

কর্ণাটকী সরারী তাল .

শ্রীহরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

ইতোপূর্বে 'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা'র প্রাবণ, ১৩৪৬ সংখ্যায় 'সরারী বাজ' প্রবন্ধে তদভেদ সমূহের যথা-প্রাপ্ত সংজ্ঞা সকল প্রকাশ করিয়াছি। বর্তমানে আরও কতকগুলি নূতন সংজ্ঞা প্রাপ্ত হওয়ায় সেগুলিও পূর্বপ্রকাশিত ভেদ সকলের সহিত একত্রিত করিয়া আদি বর্ণানুক্রমে প্রকাশ করিব। ঐ ভেদ সমূহ মধ্যে কয়েক সরারী এবং কাবালুকা সরারী 'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা'র পৃষ্ঠায় আপনাদের গোচরীভূত হইয়াছে। এক্ষণে 'কর্ণাটকী সরারী তাল' সম্বন্ধে বলিতেছি।

এই তাল সম্বন্ধে আহমেদাবাদ নিবাসী মুনজাচাখা

গোবিন্দরাও দেবরাও গুরুজী আমাদের জানাইয়াছেন যে, ইহা ১৫ মাত্রা, ৫ তাল ও ৩ ফাঁক বিশিষ্ট। ইহার মাত্রাদির সমাবেশ 'পঞ্চম সরারী' তালের সদৃশ হওয়ায় উভয়কে একই তাল বলা যায়। 'পঞ্চম সরারী' তাল সম্বন্ধে অনেক বক্তব্য থাকিবে বিবেচনায় এখানে তালের পরিচয় দেওয়া অনাবশ্যক। এখানে ইহাই মাত্র বক্তব্য যে 'কর্ণাটকী সরারী' এবং 'পঞ্চম সরারী' একই তাল। সম্ভবতঃ কর্ণাট দেশে (Carnatic School) এই প্রকারই মাত্র সরারী প্রচলিত থাকা হেতু দেশান্তরে ইহা 'কর্ণাটকী সরারী' নামে খ্যাতি লাভ করিয়াছে।

রামকেলী

শ্রীসঞ্জয়কুমার পাঠক

পরিচয় :—রামকেলী একটি প্রচলিত রাগিণী হইলেও, ইহার অনেক মতভেদ দেখা যায়। কেহ কেহ ইহাতে দুই মধ্যম ও দুই নিষাদ ব্যবহার করিয়া থাকেন, আবার কেহবা শুদ্ধ নিষাদ ব্যবহার করেন। কোন কোন গায়ক দুই গান্ধারও ব্যবহার করিয়া থাকেন। সঙ্গীত পারিজাতের মতে ইহার ঋষভ ও ধৈবত কোমল, গান্ধার ও নিষাদ তীব্র এবং মধ্যম তীব্রতর। আরোহে মধ্যম ও নিষাদ বজ্জিত করিবার উল্লেখ থাকিলেও, এই মত এখন মোটেই প্রচলিত নহে। অনেকে ইহাকে শুদ্ধ সম্পূর্ণ বলিয়া থাকেন, কিন্তু প্রকৃত পক্ষে ইহার আরোহণে ঋষভ বজ্জিত দেখা যায়। ইহা ভরত ও হনুমন্ত মতানুসারে হিন্দোল রাগের ভাষা। হইলেও, অনেকেই ইহাকে ব্রহ্মার মতানুসারে ভৈরব রাগের ভাষা বলিয়া থাকেন, ইহাই এখন অধিক প্রচলিত।

বর্তমান মতে ইহা ভৈরব ঠাটের খাড়ব-সম্পূর্ণ রাগিণী। ইহার ঋষভ ও ধৈবত কোমল এবং দুই নিষাদ ব্যবহার হয়। আরোহণে ঋষভ বজ্জিত হওয়াতে ভৈরব হইতে সম্পূর্ণ পৃথক শুনায। ইহার বাদী পঞ্চম ও সন্ধ্যাদী বড়জ। দিবা প্রথম প্রহরে গেয়। কেহ কেহ ইহার বাদী ধৈবত বলিয়া থাকেন।

আরোহণে—সা গা মা পা দা না সা।

আরোহণে—সা গা দা পা মা গা সা সা।

স্বরবিস্তার—পা দা পা, দা পা, গা মা পা বা দা পা, মা পা মা গা সা সা। দা-১ পা, দা-১ পা, বা গা

দা পা, দা সা গা দা পা, গা মা পা বা দা পা, মা গা সা সা।

সা সা, না সা সা সা, গা সা সা, বা দা পা, মা পা বা দা পা মা গা সা সা।

স্বরলিপি

রামকেলী—চিমা ত্রিতাল (বিলম্বিত লয়)

ভোর কাঁহি মিলন ভইলরা।

মোরি মায়ি পীতম সান্ন রাস্‌মন্দিলেরা,

বাজে মন্দিলরা।

আও গাও নাচ সব সখী সোঁহেলী

সদারঙ্গে ঘর লাগি রহিলরা।

কথা—সদারঙ্গ।

প্রাপ্ত—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীসাতকড়ি পাঠক।

স্বরলিপি—শ্রীসঞ্জয়কুমার পাঠক

স্থায়ী

দা -১ দা দা ^১পা মা পমা পা ।। ⁺গদা -১ -১ গা | ^৩পা -দমা গা মা
ভো ব্ব কাঁ হি মি ল ন ০ ত ই ০ ০ ল বা ০০ মো রি

^০গা -১ -১ -১ | -খা ^১-১ সা -১ । ⁺গদা -১ দা পা | ^৩মা -১ মা -১
মা ০ ০ ০ ০ ০ ০ যি ০ পৌ ০ ত ম সা ০ হু ০

-পমা গা -১ গা খা -১ সা সা । দা -১ দা সী | ^৩গা দদা পমা -গমা
০ রা স্ মন্ দি ০ লে রা বা ০ জে মন্ দি ল৩ বা০ ০০

অস্থায়ী

^০খা -১ সী -১ ^১গা গা দা পা । ⁺মা মদা -১ দা না -১ নসী -১
খা ৩ গা ৩ না চ স ব স খী ০ সোঁ হে ০ লী ০

^০সী সখা -১ সী | ^১না সী সী সী । ⁺গদা -১ -দা সী | ^৩গা দদা পমা -গমা
স দা ০ র ৩ গে ঘ র লা ০ গি র হি ল০ বা০ ০০

স্থায়ীর তান

১। ⁺গমপদা পগদপা মগমপা মগখাসা | ^৩-গদপা মপদপা স'গদপা মগখাসা | ভোর...ইত্যাদি

২। ⁺সমগমা পদপমা গদপমা গমপদা | ^৩পমগখা মগখাসা, -স'গদপা মগখাসা | ভোর কাঁহি...ইত্যাদি

৩। ^০সগখাসা ন'সখাসা -স'নখা'সী গদপমা | ^১সী, গদপমা পা, দপমগা । ⁺ইলওয়া...ইত্যাদি

অস্তুরার তান

- ৪। ⁺মপদনা স'খাস'না দপমপা মপদনা | ^০সী, মপদনা সী, মপদনা | ^০আও গাও...ইত্যাদি
- ৫। ন'স'গ'খা' স'দনসী দগদপা, মগদপা | সী, গদপনা পা, মগমপা | আও গাও...ইত্যাদি
- ৬। ^০স'গদপা মগখাসা মপদনা সী, | ^১গ'খাস'না সী, গমপদা সী, | ⁺সখী সোঁহেলী...ইত্যাদি

বাট

৭। ⁺গমা পদা পনা দপা মগা মমপা মগা খাসা ন'সা মগা পমা দপা
ভোর কাঁহি মিল নভ ই০ লবা০ মোরি মারি পী০ তম সা০ হু০

^১গদা স'না দপা গমা | পদা স'না দপা গগমা দদা দদা পমা পমপা
বাস্ মন্ দি০ লেরা বাজে মন্ দি০ লবা০ ভোর কাঁহি মিল ন০ভ

দদা দদা পমা পমপা দদা দদা পমা পমপা | ^১গদা
ভোর কাঁহি মিল ন০ভ ভোর কাঁহি মিল ন০ভ ইলওয়া.. ইত্যাদি

৮। ⁺স'খা' ন'সা দনা স'না ^০খাস'না দপা গমা পদা | পমা গখা মগা খাসা
ভোর কাঁহি মিল নভ ই০ লওয়া মোরি মারি | পী০ তম সা০ হু০

^১স'না খাস'না গদা পমা | ^১গমা দপা মগা খাসা দদা দদা পমা পমপা
বাস্ মন্ দি০ লেরা বাজে মন্ দি০ লবা০ ভোর কাঁহি মিল ন০ভ

^০দদা দদা পমা পমপা | ^১দদা দদা পমা পমপা | ⁺ইলওয়া...ইত্যাদি
ভোর কাঁহি মিল ন০ভ ভোর কাঁহি মিল ন০ভ

ভাব-বিকল্প

(Feelings their origin and their modes and methods of expression.)

(পূর্বাত্মবৃত্তি)

শ্রীরামেশ্বর চক্রবর্তী

(ক) নির্বেদ (remorse or indifference) —

দারিদ্র্য, ব্যাধি, অবমাননা, অধিক্ষেপ, ক্রোধ তাড়না, ইষ্টজন বিয়োগ, তত্ত্বজ্ঞানের উদয় প্রভৃতি কারণে হৃদয়ে নির্বেদভাবের সৃষ্টি হয়।

ক্রন্দন বা উচ্ছ্বাসিত হৃদয়াবেগ ধারণ এবং নির্বিকার ভাব প্রদর্শনের দ্বারা এর অভিনয় হয়।

(খ) গ্লানি—অনিয়মিত উপবাস, ব্যাধি, মনস্তাপ, অতিশয় মদন এবং মত্ত সেবন, অতি ব্যায়াম, অতি ভ্রমণ, ক্ষুৎপিপাসা, নিদ্রাচ্ছেদ প্রভৃতি কারণে গ্লানিভাব উৎপন্ন হয়।

কষ্টমুচক বাক্য কথন, জড়িত নয়ন, মন্দ মন্দ পাদোৎক্ষেপণ, কম্পন, অতুংসাহ তত্ত্ব, গাজ্রবৈবর্ণ, স্বরভেদ প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে ইহা প্রকাশ পায়।

(গ) শঙ্কা—শঙ্কাভাব সন্দেহাত্মিকা এবং জীহ্বলভ নীচপ্রভাবযুক্ত। চৌধ্যাদিগ্রহণ, নৃপাপরাধ, পাপকর্মকরণ প্রভৃতি কারণে শঙ্কাভাবের উদয় হয়।

মুহমুহ অবলোকন, অবকূষ্ঠন, মুখশোষণ, জিহ্বা পরিলেহন, মুখবৈবর্ণ, স্বরভেদ, কম্প, শুকোষ্ঠ, অবরুদ্ধ কণ্ঠায়াস (চাপা গলায় কথা বলা) প্রভৃতি অহুভাবের দ্বারা শঙ্কাভাব অভিনীত হয়।

(ঘ) অসুখা—অপরের ঐশ্বর্য, সৌভাগ্য, মেধা, বিত্তা, লীলা প্রভৃতি দর্শনে এই নীচভাব হৃদয়ে সমুৎপন্ন হয়।

জনসভায় দোষ প্রখ্যাপন, গুণগান শ্রবণে ঈর্ষাচক্ষু, অধোমুখ এবং ক্রকুটি প্রদর্শন, অবজ্ঞান, কুংসন প্রভৃতি এর প্রকাশ-লক্ষণ।

(ঙ) মদ—মত্ত প্রয়োগে মদভাব উৎপন্ন হয়।

মদভাব ত্রিবিধ—তরুণ, মধ্যম এবং অপকৃত্ত।

স্মিতবদন, মধুর মুখরাগ, হৃষ্টতত্ত্ব, কিঞ্চিদাকুলিত বাক্য, সুকুমারাবিকগতি—তরুণ মদের লক্ষণ।

স্বাণিত এবং ঘৃণিত নয়ন, স্বস্তব্যাকুলিত বাহ্যবিক্ষেপ, কুটিল ব্যাবিকগতি—মধ্যম মদের লক্ষণ।

নষ্টস্বাস্থ্য, হতগতি, বিজড়িত স্বর, আলুথালু বেশ, সন্ধি-হিকা-কফে বীভৎস দৃশ্য, জিহ্বা হ'তে বার বার নিষ্টিবন ত্যাগ, গুরু এবং সম্মানকে ক্রক্ষেপ না করা—অধম প্রকৃতি মদের লক্ষণ।

অভিনয়কালে উপরোক্ত অহুভাবের দ্বারা মদভাব অভিনীত হ'বে।

(চ) শ্রম—পথভ্রমণ, ব্যায়াম, সেবনাদি কারণে শ্রমভাবের উৎপত্তি হয়।

গাজ্রপরিমর্দন ও সংবাহন, মুহমুহ শ্বাসগ্রহণ, বিজ্ঞান, নয়নবদন নিকৃষণ, মন্দপাদোৎক্ষেপণ প্রভৃতি অহুভাবের দ্বারা শ্রমভাব অভিনয়।

(ছ) আলস্য—আলস্ত্যভাব নীচপ্রকৃতিজাত। খেদ, ব্যাধি, গর্তশ্রমভাব, শ্রমবিমুখতা প্রভৃতি এর জনক।

সর্বকর্মে অনভিলাষ, পানভোজনে বীতরাগ, শয়নে এবং নিদ্রায় সদা ক্রচি—আলস্ত্যভাবের লক্ষণ। অভিনয় কালে এই সকল অহুভাব প্রযোজ্য।

(জ) দৈন্য—দুর্গতি, মনস্তাপ প্রভৃতি কারণে মনে দৈন্যভাবের উদয় হয়।

সহিষ্ণুতা, অশ্রুমনস্কতা, ছিন্নবেশভূষা পরিধান, দেহের অবসন্ন প্রভৃতি দৈন্ত্যভাবের লক্ষণ।

অভিনয়ে এই সকল অশ্রুভাব-প্রয়োগ বাঞ্ছনীয়।

(ঝ) চিন্তা—ঐশ্বর্য্যনাশ, ইষ্টভ্রমের অপহরণ, দারিদ্র্য প্রভৃতি কারণে মনে চিন্তাভাব উৎপন্ন হয়।

দীর্ঘনিশ্বাস, সম্ভাপ, ধ্যান, অধোমুখে চিন্তা করা প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে চিন্তাভাব অভিনয়ে।

(ঞ) মোহ—দৈবের অপঘাত, বিপদপাত, ব্যাধি, ভয়াবেগ, পূর্ববৈরাগ্যস্মরণ প্রভৃতির জগ্ন মনে এই ভাব জন্মায়।

নিশ্চৈতন্য, উদ্বেগবিহীন ভ্রমণ, পতন, ঘূর্ণনাদির দ্বারা এই ভাব অভিনয়ে প্রকাশিত হয়।

(ট) স্মৃতি—স্মৃতিভাব অর্থে—সুখ-দুঃখকৃত ভাব সকলের অস্মরণ। জঘন্য স্বাস্থ্যের জগ্ন রাত্রিতে অনিদ্রা, সমানদর্শন, উদাহরণ চিন্তা, অভ্যাসাদি কারণে স্মৃতিভাবের উৎপত্তি হয়।

শিরঃকম্পনের সহিত অবলোকন, ভ্রমসমূহমনাদির দ্বারা স্মৃতিভাব অভিনীত হয়।

(ঠ) শ্রুতি—শোখা, বিজ্ঞান, শ্রুতি, বিভব, শোচাচার, গুরুভক্তি, মনোরথার্থ লাভ, ক্রীড়া প্রভৃতি শ্রুতি ভাবের হেতু।

প্রাপ্ত বিষয়ের উপভোগ জগ্ন অপ্রাপ্ত বা প্রাপ্তাতীত অথবা বিনষ্ট বিষয়ের জগ্ন অশ্রুতাপ না করা—শ্রুতিভাব প্রদর্শনে এই লক্ষণ অভিনয়ে প্রস্তুতি করা প্রয়োজন।

(ড) ক্রীড়া—ক্রীড়া হচ্ছে অকার্য্যকরণাঙ্গিকা ক্রীড়ালভ ভাব। গুরুজনের আদেশে যুহু আপত্তিজ্ঞাপন বা গুরুজন সমক্ষে অভিপ্রায় জ্ঞাপন, অবজ্ঞান, প্রতিজ্ঞানির্ব্বহণ, অশ্রুশোচনা প্রভৃতি ক্রীড়াভাবের উৎপাদক।

নিগূঢ়বদন, অধোমুখে চিন্তা, স্মৃতিকায় লিখন, বায়-পদাঙ্গুষ্ঠের দ্বারা স্মৃতিকা খনন, বস্ত্রাকুল এবং করাজুলোর

ক্রীড়া, নখকুস্তন প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে ক্রীড়াভাব অভিনয়ে।

(ঢ) চপলতা—রাগ, ঘেব, মাৎসর্য্য, অমর্ষ, ঈর্ষা, অপ্রতিকূল প্রভৃতি চপলভাবের হেতু।

বাকপাক্রম, ভৎসন, বধ, বন্ধন, তাড়না, প্রহার প্রভৃতি লক্ষণে এইভাব প্রকাশিত হয়।

(ণ) হর্ষ—মনোরথলাভ, সুহৃদসমাগম, পরিতোষ, দেব-গুরু-রাজভক্ত্যপ্রসাদ, ভোজন-আচ্ছাদন লাভ, উপভোগ প্রভৃতি কারণে মনে হর্ষভাব উৎপন্ন হয়।

নয়ন বদনপ্রসাদ, প্রিয়ভাষণ, আলিঙ্গন, কণ্টকিত দেহ, পুলকাক্রম, ঘেদ প্রভৃতি অশ্রুভাবের সাহায্যে হর্ষভাব অভিনয়ে।

(ত) আবেগ—আবেগ ভাবের উৎপত্তি হেতু ৮টি, যথা—উৎপাত, বাত, বর্ষা, অগ্নি, কুঞ্জরোদ্ভ্রমণ, প্রিয়ভাষণ, অপ্রিয় ভাষণ এবং প্রকৃতিব্যাসন।

উৎপাত কৃত আবেগভাব—বিদ্যুৎ বা উষ্ণার নির্ঘাত ভাষণ বা পশুদর্শন, ধূমকেতু এবং চন্দ্র সূর্য্যের পরাগ দর্শন প্রভৃতি কারণে সমুদ্ভূত হয়। ত্রস্ততা, মুখবৈবর্ণ, বিষাদ, বিষম প্রভৃতি এর বাহ্যিক লক্ষণ।

বাতকৃত আবেগভাব—ঝড় বাতাস জনিত। অবগুণ্ঠন, অক্ষি-পরিমার্জন, বস্ত্র সংগ্রহণ, ত্বরিত গমন প্রভৃতি এর লক্ষণ।

বর্ষাকৃত আবেগ—জল-বৃষ্টি জনিত। সর্বাঙ্গসম্পীড়ন, প্রধাবন, ছায়া এবং আশ্রয়ান্বেষণ প্রভৃতি এর অশ্রুভাব।

অগ্নিকৃত আবেগ—অগ্নি জনিত। ধূমাকুলনেত্র, অঙ্গ সঙ্কোচন ও বিঘূর্ণন, আশ্রয়কার্য্য প্রধাবন, আচ্ছাদন প্রদান প্রভৃতি এর অশ্রুভাব।

কুঞ্জরোদ্ভ্রমণ কৃত আবেগ—ত্বরিত অপসর্পণ, ভয়, ত্রস্ত, কম্প, চঞ্চল গমন, পশ্চাদবলোকন প্রভৃতি এর লক্ষণ।

প্রিয়শ্রবণ কৃত আবেগ—সুসংবাদ শ্রবণ জনিত।
অভ্যুত্থান, আলিঙ্গন, বজ্রাভরণ প্রভৃতি প্রদান, অশ্রুপুলকিত
ভাব প্রভৃতি অহুভাবে এ ভাব প্রদর্শনীয়।

অপ্রিয় শ্রবণকৃত আবেগভূ—মিপতন, বিমর্ষ, বিবর্তন,
পরিধাবন, বিলাপন, ক্রন্দন প্রভৃতি এর লক্ষণ।

প্রকৃতিব্যাসনকৃত আবেগ—সহসাবিপদপাত জনিত,
সহসা অপসর্পণ, শত্রু-চর্য-বর্ষ ধারণ, গজ তুরঙ্গ-রথারোহণ,
সম্প্রদারণ প্রভৃতি এর অহুভাব।

(খ) জড়তা—সর্বকাৰ্য্যে অনিচ্ছাভাব হচ্ছে
জড়তা। ইষ্টানিষ্ট শ্রবণ ও দর্শন এবং ব্যাধি প্রভৃতি এর
উৎপাদক। তুষীভাব, অনিমেষ নিরীক্ষণ, পরবশতা প্রভৃতি
অহুভাবে জড়তাভাব অভিনেয়।

(গ) গর্ব—ঐশ্বর্য্য, সম্মান, রূপ, যৌবন, বিদ্যা, বল
এবং ধনলাভ গর্বভাবের হেতু।

অসুখা, অবজ্ঞা, ধর্ষণ, অসন্তোষণ, উত্তর প্রদান না করা,
অজ্ঞাবলোকন, অপহাসন, বাক-পাক্ষ্য, বিভ্রম, গুরুজনে
অবহেলা এবং অবজ্ঞা প্রদর্শন, অধিকৈপ বচন প্রয়োগ,
জন সমাজে মেলা-মেশা না করা প্রভৃতি গর্বভাবের লক্ষণ।
অভিনেয়ে এই সকল অহুভাব প্রদর্শনীয়।

(ঘ) বিষাদ—কার্য্যাহানি এবং দৈববিপত্তিতে
বিষাদভাব মনে উৎপন্ন হয়।

অসহায়, উপায় অশেষণের চিন্তা, অহুৎসাহ, বিমনাভাব,
দীর্ঘনিঃশ্বাস ত্যাগ প্রভৃতি উত্তম এবং মধ্যম প্রকৃতির
বিষাদভাবের লক্ষণ।

জিহ্বা পরিলেহন, নিদ্রা, দীর্ঘশ্বাস, শুষ্ক বদন, পরিধাবন
প্রভৃতি অধম প্রকৃতির বিষাদের লক্ষণ।

(ন) উৎসুক্য—ইষ্টজনবিয়োগ চিন্তা, উদ্যানাদি
দর্শন—উৎসুক্য ভাবের উৎপত্তির হেতু।

দীর্ঘনিঃশ্বাস, অধোমুখে চিন্তা, অনিদ্রা, তন্দ্রা, শয়নে
অভিলাষ প্রভৃতি অহুভাবে এই ভাব অভিনেয়।

(প) নিদ্রা—দৌর্বলা, শ্রম, বল, মদ, আলস্ত,
চিন্তা, অত্যাহার স্বভাব প্রভৃতি কারণে নিদ্রাভাব
উৎপন্ন হয়।

শরীরাবলোকন, নেত্রঘর্ষণ বিজ্ঞপ্তন, উচ্ছ্বসিত গাত্র,
অগ্নিনীমীলন প্রভৃতি অহুভাবের নিদ্রাভাব অভিনেয়ে
প্রকাশিত হওয়া কর্তব্য।

(ফ) অপস্মার—দেব-যক্ষ-নাগ-ব্রহ্ম-রাক্ষস-ভূত-
প্রেত-পিশাচ প্রভৃতির দ্বারা আবিষ্ট হ'লে এবং
ব্যাধিবশতঃ এইভাব উৎপন্ন হয়।

ক্ষুরিত নিঃশ্বাস, উৎকম্পিত ধাবন, পতন, শ্বেদ, শুস্তন,
বদন ফেণ, জিহ্বা পরিলেহন প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে এই
ভাব অভিনেয়।

(ব) স্তম্ভ—নিদ্রাবিভব এই ভাব। ইচ্ছয়বিষয়োপ-
গমন, মোহন, ক্ষিতিতল শয়ন, দেহ প্রসারণ বা অহুর্কর্ষণ
প্রভৃতি কারণে স্তম্ভভাবের উৎপত্তি হয়।

উচ্ছ্বসিত গাত্র, অগ্নিনিমীলন, সর্কোল্লিয় সম্মোহন,
স্বপ্নদর্শন প্রভৃতি অহুভাবে স্তম্ভভাব অভিনেয়ে
প্রদর্শনীয়।

(ভ) বিবোধ—নিদ্রাভঙ্গ, স্বপ্নাভ, নিদ্রাবস্থায়
তীব্র শব্দ শ্রবণ বা স্পর্শন জন্ম এই ভাব উৎপন্ন হয়।

জৃস্তন, অক্ষিপরিমর্দন, শয়নত্যাগ প্রভৃতি লক্ষণে এই
ভাব অভিনেয়।

(ম) অবহিত্য—অবহিত্য ভাব দেহ প্রচ্ছাদনাস্তক।
লজ্জা, ভয়, অপজয় (defeat), গৌরব প্রভৃতি এর
উৎপত্তির হেতু।

মিথ্যাকথন এবং প্রতিশ্রুতিভঙ্গ প্রকাশিত হয়ে পড়লে
এবং অধৈর্য্যভাব হ'লে যেরূপ লক্ষণ প্রকাশ পায় সেইরূপ
লক্ষণে এ ভাব অভিনেয়।

(ষ) উগ্রতা—চৌর্যাভিগ্রহণ, গুরুরাজাপরাধ, অসং-
প্রলাপাদির জন্ম এই ভাব জন্মায়।

বধ, বন্ধন, তাড়ন, ভংগন প্রভৃতি লক্ষণে এ ভাব অভিনয়ে প্রকাশিত হয়।

(২) **ব্যাধি**—ব্যাধিভাব হ'চ্ছে—বাত-পিত্ত-কফ সন্নিপাত প্রভব। জ্বর প্রভৃতি বিভিন্ন ব্যাধি সংসারে বর্তমান। জ্বর চিহ্ন—সশীত এবং সদাহ।

শীত সংযুক্ত জ্বরের লক্ষণ—সর্বাঙ্গ কম্পন, দেহাচ্ছাদন, সর্বাঙ্গ নিকুঞ্জন, অগ্নিতে অভিলাষ, রোমাঞ্চ, মুখ শোষণ, নাসা বিকৃষণ, ঘ্রানিস্ফটক ধ্বনি। এই সকল লক্ষণের দ্বারা ব্যাধিভাব অভিনয়।

দাহ সংযুক্ত জ্বরের লক্ষণ—অঙ্গ-কর-চরণ বিক্লিপ্ত করা, ভূমি শয়নে অভিলাষ, অহুতপন এবং শীতল দ্রব্য স্পৃহা, পরিদেবন (bewailing), মুখ শোষণ প্রভৃতি। এই সকল অহুতাবে এইভাব অভিনয় করা কর্তব্য।

(৩) **মতি**—নানা শাস্ত্রের বিচিন্তা হ'তে এইভাব উৎপন্ন হয়।

শিষ্যকে উপদেশ প্রদানের ইচ্ছা, সংশয়চ্ছেদনের অভিলাষ প্রভৃতি অহুতাবে মতিভাব অভিনীত হয়।

(৪) **অমর্ষ**—বিদ্বেষ, ঐর্ষ্য এবং পরাক্রমে অধিক এক্রপ কোন ব্যক্তির দ্বারা পরাজিত, নিন্দিত বা অবমানিত হ'লে মনে এইভাব জন্মায়।

এর অভিনয়ে শিরঃকম্পন, প্রস্বেদন, অধোমুখে চিন্তা, ধ্যান, অধ্যবসায় এবং উপায় ও সহায় অন্বেষণ প্রভৃতি ভাব প্রদর্শনের প্রয়োজন।

(৫) **উন্মাদ**—ইষ্টজন বিয়োগ, বিভবাদি নাশ, বাত-শ্লেষ্মা-পিত্ত প্রকোপে এর উৎপত্তি।

বিনা কারণে হস্ত বা ক্রন্দন, অসম্বন্ধ প্রলাপ, উৎকণ্ঠা, শয়ন-উপবেশন-উত্থান এবং ধাবন নৃত্যগীত করণ, ভ্রম-ভ্রূণ-ময়লা দ্রব্য অঙ্গে অহুতপন, ছিন্ন এবং অপরিষ্কৃত বস্ত্র পরিধান, উলঙ্গ দেহ প্রভৃতি এর অহুতাব।

(৬) **মরণ**—মরণ দু'প্রকারের—ব্যাধিজ এবং অভিঘাতজনিত।

ব্যাধিজ মরণ—অসাড় দেহ, নিম্নলিত নয়ন, হিকা, শ্বাস, বাকশক্তিহীন প্রভৃতি লক্ষণে এই ভাব অভিনয়।

অভিঘাতজনিত মরণ—নানা কারণজনিত সম্ভব। যথা—শস্ত্রক্ষত, সর্পদংশ, বিষপান, গজাদি হ'তে পতন, শাপদাহত প্রভৃতি।

শস্ত্রের আঘাতজনিত মরণ—সহসা ভূমিতে পতন, কম্পন, ক্ষুরণ (হাত-পা-ছোড়া) প্রভৃতি লক্ষণে এ ভাব অভিনয়।

অহিদষ্টে বা বিষপানে বিষক্রিয়া প্রবল হ'লে কম্প, হিকা, বদন ফণ, স্বচ্ছভঙ্গ, বিদাহ (ভীষণ জ্বালা), জড়তা প্রভৃতি লক্ষণ প্রকাশ পায়। সুতরাং এই সকল লক্ষণে এইভাব অভিনয়।

(৭) **ত্রাস**—বিদ্যুৎ-উজ্জ্বল-অশনি নিপাত, মেঘ গর্জন প্রভৃতি দর্শন এবং শ্রবণ, হিংস্র পশুর দর্শন প্রভৃতি কারণে মনে ত্রাসভাব উৎপন্ন হয়।

সংক্লিপ্তাঙ্গ, উৎকম্পন, স্তম্ভন, রোমাঞ্চ, গদগদ প্রলাপ প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে এই ভাব অভিনীত হয়।

(৮) **বিতর্ক**—সন্দেহ, বিমর্ষ (discussion or argumentation) বিপ্রতিপত্তি (dispute) প্রভৃতি কারণে বিতর্ক ভাব জন্মায়।

প্রশ্ন সম্প্রদারণ, মন্তব্যগৃহন প্রভৃতি বাহ্যিক লক্ষণে এই ভাব অভিনয়ে প্রদর্শিত হওয়া প্রয়োজন।

৮টি স্থায়ী, ৮টি সাময়িক এবং ৩৩টি ব্যাভিচারী—মোট ৪৯টি ভাবের সঙ্গে, শৃঙ্গার-কঙ্কণ-হাস্ত-রোদ্র-বীর-ভয়ানক-বীভৎস এবং অভূত এই ৮টি রস সম্মিলিত হ'য়ে যে অভিনব এবং অপূর্ব ভাবরস সৃষ্ট হয় স্বদৃশ অভিনেতার তা' কুটুবে তোলেন ভাষা, কণ্ঠস্বর এবং অঙ্গপ্রত্যঙ্গের স্বকুমার এবং সাবলীল বিক্ষেপ এবং

সংস্থাপনার সাহায্যে। সেই অপূর্ণ ভাব-রসের পরিবেশনে দর্শক এবং শ্রোতার মন স্বর্গীয় আনন্দে পরিপ্লুত হয়।

কিন্তু এই ভাব-রস সৃষ্টি করিতে নাট্যাভিনেতার তুলনায় নৃত্যাভিনেতাকে যথেষ্ট আয়াস ও কৌশল অবলম্বন করিতে হয়। কারণ নৃত্যশিল্পীকে একমাত্র আঙ্গিক অভিনয়ের ওপরই সম্পূর্ণ নির্ভর করিতে হয়, যেহেতু নাট্যাচার্য্যদের মতে নৃত্যকালীন বাঙ্‌নিম্পত্তি একেবারেই

নিষেধ। নৃত্যের সঙ্গে ভাষা বা কণ্ঠস্বরের সংযোগ সম্পূর্ণ নিষিদ্ধ। সুতরাং হস্ত-মুদ্রা (নৃত্যের ভাষা) এবং অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সূচক পরিচালনা ও সংস্থাপনা এবং দেহের ভঙ্গিমা এই ভাব-রস প্রকাশ এবং পরিবেশনের উপায় স্বরূপ। এই কারণেই দক্ষ নাট্যশিল্পী হওয়া অপেক্ষা সূদক্ষ নৃত্য-শিল্পী হওয়া কঠিন ব্যাপার। নাট্যশিল্পী অপেক্ষা নৃত্য-শিল্পীর শ্রেষ্ঠত্বই এই অজ্ঞ। প্রকৃত নৃত্যশিল্পী হওয়া যথেষ্ট সাধনা এবং শিক্ষা সাপেক্ষ।

সমাপ্ত

শ্রীখোলবাঘ (প্রাচীন গড়েরহাটী হাতুটী)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হাতুটী বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্ত্তন শিক্ষালয়ের

সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায়।

২৮। | দেরে গেরে | দেরে গেরে | দেরে গেরে | দেরে গেরে

 | ঘেনে দেরে | গেনে ঘেনে | দেরে ঘেনে তা — — — (০) — — — ৮ মাজা।

২৯। (গুরু গুরু দা—ছেই) | ঘেনে দেরে | গেনে ঘেনে | দেরে ঘেনে তা — — —

 | ঘেনে দেরে | গেনে ঘেনে | দেরে ঘেনে তা — — —

 | ঘেনে দেরে | গেনে ঘেনে | দেরে ঘেনে তা — — —

দেৱে গেৱে দেৱে গেৱে দেৱে গেৱে দেৱে গেৱে

ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে তা — গুৰু গুৰু = ২০ মাত্ৰা।

৩০। ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে

ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে

ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে

থেনে তেৱে গেৱে থেনে তেৱে থেনে তেৱে থেনে = ১৬ মাত্ৰা।

৩১। ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে দেৱে ঘেনে

ঘেনে দেৱে গেৱে ঘেনে তেৱে থেনে তেৱে থেনে = ৮ মাত্ৰা। (বহুবার বাজিবে)

৩২। ঘেৰু গিঘেৰু গিঘেৰু ঘেৰু কিথেৰু কিথেৰু = ৮ মাত্ৰা। (বহুবার বাজিবে)

৩৩। ঘেৰু গিঘেৰু গিঘেৰু ঘেৰু গেৰু কিথেৰু কিথেৰু থেৰু = ১০ মাত্ৰা। (বহুবার বাজিবে)।

৩৪। ঘেৰু ঘেৰু ঘেৰু গিঘেৰু গিঘেৰু থেৰু থেৰু থেৰু কিথেৰু কিথেৰু = ৮ মাত্ৰা (বহুবার বাজিবে)।

৩৫। গিঘেৰু গিঘেৰু ঘেৰু কিথেৰু কিথেৰু থেৰু = ৮ মাত্ৰা। (বহুবার বাজিবে)।

৩৬। গুৱদা — ঘেৰু গিঘেৰু গিঘেৰু গুৱদা — ঘেৰু কিথেৰু কিথেৰু = ৮ মাত্ৰা। (বহুবার বাজিবে)।

৩৭। গুরদা — ঘেবু গুরদা — ঘের গুরদা — ঘের গুরদা গুরদা — ৮ মাত্রা। (বহবার বাজিবে)।

৩৮। মান — ঝাঁ — গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর গুর
ঝাঁ — খেটা তা — উরর ততা খেটা তা — গুর গুর ঝাঁ — উরর তা তা — তা খেটা তিন
ঘেনেবু ঘেনে ঝাঁ — ঘেনেবু ঘেনে ঝাঁ — ঘেনেবু ঘেনে (ঝাঁ)

মনোহরসাহী ঘরের ৩০টি হাতুটি মধ্যে ৩৮ প্রকার বোল সমেত ১টি হাতুটি দেওয়া হইয়াছে এখন ঐ সকল বোলের মধ্যে বর্ণ সকলের সন্ধি বিশ্লেষণ দেওয়া হইতেছে। যথা—১ নম্বরে ঘেনের=ঘ+তেটে (তট), ঘেনে=ঘ+ত। ১৪ নম্বরে ঘের=ঘ+তেটে তেটে (তট তট)।

বর্তমানে এই ৩৮টি মধ্যে ৮।১০টির অধিক বোল সচরাচর কোথাও বাজাইতে দেখা যায় না।

২৮ নম্বর বোলের শ্রেণী '০ - - -)' বন্ধনীর মধ্যেই পরবর্তী ২৯ নম্বর বোলের প্রথমস্থ '(গুর গুর দা ছেই)' বাজিবে, যদি ২৯ নম্বর বোলের শেষস্থ '(তা - - -)' পধ্যস্তই বাজিবে, ইহাই বন্ধনী চিহ্নের উদ্দেশ্য।

ক্রমঃ:

গান

শ্রীশুশীলকুমার দাস

সাজাব তোমায় বন কুহুমে

হে মোর গানের সাথী

শিশির ভেজা আধফোটা ফুঁই

কুহুমের মালা গাঁথি।

তোমারি প্রেম-লতার ভোরে

মিলন ব্যথা বাধিবে মোরে

স্ব্যামুখীর পরশ লেগে

পোহাবে মিলন রাত।

রাঙা রবি স্নুমিয়ে আছে

কোন্ অজানা পারে

কাটলে উষা আসবে ফিরে

পূব গগনের ধারে।

সদীতে মোর তোমার বানী

করবে এসে কানাকানি

সেই কথা মোর প্রাণে রবে

জালিয়ে সোণার বাতি।

স্বরলিপি

জোনপুরী—ত্রিতাল

এই যে আমার শতদলের দলগুলি তার
 পরাণ মেলে না জানি কী চায়
 এই প্রভাতের অরণ রঙে নয়নে তার
 না জানি কোন্ কার ঠিকানা পায়।
 এই প্রভাতের কনক আলো ধরধর
 বেণুবনের ব্যাকুলতার মরমর
 হৃদয়ে তার কমলদলের লাগালো ঢেউ
 নীল আকাশের ব্যাকুল নীলিমায়।

কথা—শ্রীনিমিতা মজুমদার

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীচাক্ষু চৌধুরী

স্থায়ী

[পদা গঙ্গা সর্গা রঙ্গা]

সা সা সর্গা রঙ্গা গা -দা -পা -া II পদা মপা মজ্ঞা জ্ঞা সরা মা মা পা
 এ ই যে০ আ০ মা ০ ০ বৃ শ০ ত০ দ০ লেবৃ দল্ গুলি তার

দপা পদা দর্গা সর্গা গদা -া পা দা I মজ্ঞা -া -রসা -রা সা -সা -া -া
 প০ রাণ্ মে০ লে না০ ০ জা নি কী০ ০ ০০ ০ চা য় ০ ০

মরা মা পা পা পমা পজ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা I রা -া সর্গা সর্গা সর্গা -র্গা -গদা -পা
 এই প্র ভা তের অ০ রণ র ডে ন ০ য় ন তা০ ০ ০০ র

পদা -গঙ্গা সর্গা রঙ্গা -গদা -পমা -জ্ঞা -সা I রঙ্গা রা মা মা পা -পা -া -া
 না০ ০০ জা০ নি০ কো০ ০০ ০০ ন কার ঠি কা না পা য় ০ ০

অস্তুরা

পমা মা পা পা গদা দা গা গা I ⁺সী সী সগা রা | সী -া -া -া
এ ই প্র ভা ভের ক০ নক আ লো খ ০ র ০ খ ০ ০ ০

গদা -া দা দমা ^১সী সী সী রা I ⁺সরী -জরী রা সী ^০সগা সী গদা পা
বে০ ০ গু ব০ নে র ব্যা কু ল০ ০ তা য় ম০ র ম০ র

দপা দা গা ^১সী দপা দা মা পা I মজা জা রমা -রা সা সা -া -া
হ০ ন য়ে তার ক০ মল দ লেবু লা০ গা লো০ ০ ঢে উ ০ ০

সা রা মা পা পদা মপা পা সী I গমা -রজরী -রমা -গমা ^০ররী -সগা দপা -মপা
নৌ লা কা শেবু ব্যা০ কুল নৌ লি মা০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ য় ০

ভান

১। ^০সরা মমা রমা পপা | ^১মপা দদা পদা গগা I ⁺দগা সসী সরী সগা | ^০দপা দমা পগা দপা |

২। ^০সরা মপা দদা মপা | ^১দগা সরী জজরী গমা I ⁺জজরী রমা গদা গমা | ^০গদা পমা জরা সা |

৩। ^০মজা রমা রমা পদা | ^১গমা রমা জরী মজরী I ⁺রমা গদা পদা গমা | ^০গদা পমা জরা সা |

৪। ^০সরা মপা দমাঃ পঃ | ^১দমাঃ পঃ দদা গমা I ⁺জজরী রমা রমা দপা | ^০সগা দপা জজা রমা |

৫। ⁺মপা দগা সগা দপা | ^০মপা দগা সরী জরী | ^০রমা রমা সরী সগা | ^১দপা দগা সসী গদা |

⁺পমা গগা দপা মপা | ^০-ঃ দঃ মপা জজা রমা |

উত্তরবঙ্গের ভাওয়াইয়া গান *

শ্রীতারাপ্রসন্ন মুখোপাধ্যায়

রসকোমল বাঙালার মাটির সঙ্গে রস-সরল কাব্যগীতি-
গাথার মধুর সম্বন্ধ আছে। বাঙলার মাঠে বাটে, পথে
ঘাটে সর্বত্র কাব্য ছড়ান। কাব্য-কথা স্তনিতে বাঙালী
ভালবাসে, কাব্যের ছন্দে বাঙালী কাঁদে হাসে। তাই,
জীবন-সংগ্রামে ছন্ন-ছাড়া হইয়া পড়িলেও, বাঙালী হন্দ-
হারা হইতে পারে নাই। বাঙালীর প্রাণপ্রবাহ কাব্যের
ছন্দে ছলিয়া উঠিয়াছে এবং ভাবের বস্তা বহাইয়াছে।
ভাবের জন্ত বাঙালীকে কাকালী সাজিতে হয় নাই—
তাহার যে অনন্ত ভাবসম্পদ আছে, তাহাই তাহার কাব্য-
রসের উপাদান জোগাইয়াছে। বিদেশীয় সভ্যতার ধারা
এদেশে সংক্রামিত হইবার বহু পূর্বেই গীতিকাব্য বাঙলার
পল্লী অঞ্চলে বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়া বসিয়াছিল।
বহুদিন হইতে গ্রামে গ্রামে কবির গান, গাজীর গান,
মনসার গান প্রভৃতি গীত হইয়া আসিতেছে। পূর্ববঙ্গের
মহুয়া, মলুয়া, ভেলুয়া, কাঞ্চনমালা, কমলমণি প্রভৃতির
গান পল্লীবাসীর কণ্ঠদেশ জুড়িয়া আছে। বাঙলার
কাব্যক্ষেত্র কবিকণ্ঠ নিত্য সুর ধরিয়াছে, কাননে কাননে
কোকিল, পাপিয়া, পিক, চন্মনা ডাকিয়া ডাকিয়া
ফিরিয়াছে—কাহারও কণ্ঠস্বর আড়ষ্ট হইয়া যায় নাই।
শত দুঃখ দুঃখণার মধ্যে অবস্থান করিয়াও বাঙালী
তাহার প্রাণের আবেগ কাব্য-গীতে ফুটাইয়া তুলিয়াছে।

কোলাহলময় সহরের মোহ এড়াইয়া পল্লীর নিভৃত
প্রান্তরে দৃষ্টি নিবদ্ধ করিলে আমরা অন্তরের সহজতম
আন্তরিকতার সন্ধান পাই। সেখানে যাহারা বাস করে

তাহারা শিক্ষায় উন্নত না হইলেও, অবসর বিনোদনের
নিমিত্ত তাহারা যে আনন্দ উপভোগ করে তাহা কাহারও
অপেক্ষা কম নয়। ক্ষেতের ধারে, নদীর পারে, নৌকা-
পথে তাহারা টানা সুরে গান করে, বিভিন্ন অঞ্চলে তাহা
বিভিন্ন নামে পরিচিত।

উত্তরবঙ্গের পল্লী অঞ্চলে গায়কেরা টানা সুরে যে গান
করে, তাহাকে “ভাওয়াইয়া” গান নামে অভিহিত করা
হয়। অস্ত্রাঙ্গ অঞ্চলের ভাটিয়ালী, ধামালী, মাঠকবি,
চরের গান প্রভৃতির সহিত তাহার সাদৃশ্য আছে। এসব
গানে সুরলহর অপূর্ণ, ভাবসম্পদ উপভোগ্য।

বাঙলার পল্লীগীতির মধ্যে প্রেম-বিরহের মর্ম্মকথা
আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। পল্লীর গায়কেরা কাব্য-বীণার
তারে তাহার ভাব সংযোগ করিয়াছে। রচনা-নৈপুণ্যে
তাহা অনেক সময় পদাবলীর সাহিত্যকেও ছাড়াইয়া যায়,
অনেক সময় পদাবলীর সহিত ছব্ব মিলিয়া যায়—
তাহা সত্ত্বেও পল্লীগীতির এমন একটা বৈশিষ্ট্য আছে,
যাহার জন্ত মুগ্ধ না হইয়া উপায় নাই। সহজ সরলভাবে
বর্ণনাই বাঙলার পল্লীগীতিকার বৈশিষ্ট্য—সাধারণের
হৃদয়কে যাহাতে আশ্রিত করে, তাহাই পল্লীগীতি-কাব্যের
মধ্যে বিশেষ লক্ষ্যের বিষয়।

হাল লইয়া স্বামী হয়ত মাঠের মধ্যে গিয়াছে, বেলা
দ্বিপ্রহর হইতে চলিল, কিন্তু তাহার ফিরিবার নাম নাই।
পল্লীর নিকট সে সকাল বেলায় ভাত চাহিয়া পায়
নাই। এরকম অবস্থায় প্রিয়তমা পল্লীর মনে কি হইতে

* “উত্তরবঙ্গের ভাওয়াইয়া গান” নামে প্রবন্ধের নামকরণ করিলেও উদ্ধৃত গীতিগুলি রংপুর, দিনাজপুর
জেলা হইতে বিশেষভাবে সংগৃহীত হইয়াছে।

—লেখক

পারে, তাহাই সহজভাবে বর্ণনা করা হইয়াছে। তাঁহার অন্তরের বেদনা জানাইবার মত নিকটে কেহ নাই—স্বামীর লাজল জোড়ালকে সঙ্ঘোদন করিয়াই সে তাহার দুঃখের কথা ব্যক্ত করিতেছে—

খুটারে লাজল জোড়াল বাঁশের পেনেঠি
(আজি) মোর হালুয়া (১) হাল বওয়ার গেইছে (২)
বিঘানে উঠি কয়ছে মোক (৩),
মোর হালুয়া পেটের ভোকে (৪) মইছে।
এমন মনে কয়ছে হিয়া,
(৫) হাল বাড়ীত যাও দৌড় দিয়রে—
হাড়ির ভাত হাড়িতে খুইয়া
(৬) পসুন খান ঢাকা দিয়া,

মুই নারী দেখো পখের দিকে চায়ারে॥

স্বামীর আগমনের প্রতীক্ষায় সে পখের দিকে চাহিয়া আছে কিন্তু তাহার আগমনের লক্ষণ দেখা যাইতেছে না। স্বামীর লাজল জোড়াল দেখিয়া বড় দুঃখ হয়, তাহার সহিত প্রিয়জনের স্মৃতি যেন জড়িত আছে। স্বামী হয়ত মহিষ চরাইতে গিয়াছে, অনেক দূরে তাহাকে যাইতে হইয়াছে। অন্তর স্বামীও ত একরূপ যাইয়া থাকে, আবার বাড়ী ফিরিয়া আসে। কিন্তু আজ তাহার প্রিয়তম কোথায়!—

পাতারে (৭) ভিজিল লাজল জোড়াল,
আন্ধিনায় ভিজিল মই।
(আজি) দ্যাশের মইষাল দ্যাশে আইলো
আমার মইষাল কই॥

১। হালুয়া—হাল চাষ করে যে। ২। গেইছে=গিয়াছে। ৩। মোক=আমাকে। ৪। ভোকে=কুখায় (কুখা-হিন্দী) ৫। হাল বাড়ীত=যেখানে হাল বহিয়া থাকে। ৬। পসুন=সরা। ৭। পাতারে=মাঠে।

এ রকম “মইষাল”কে তাহার অন্তর-কোণে স্থান দেওয়া বোধ করি উচিত হয় নাই। মইষাল পরের চাকুরী করে, তাহার দুঃখের অবধি নাই—তাঁহার মত দুঃখীর সঙ্গ লইয়া তাহাকেও দুঃখিনী সাজিতে হইয়াছে। মইষালের জন্ত তাহার উদ্বেগের অন্ত নাই—তাহাই সে তাহার দিদির নিকট নিবেদন করে।

তখনে যে কয় দিদি মইষালকনা দেন জাগা (৮)
দ্যাশের মইষাল দ্যাশে যাইবে মনটা রবে বাঙ্গা॥
মইষালের বড় দুঃখেরে দিদি মইষালের বড় দুখ।
ভিজা বস্ত্র মাথে দিয়া মইষাল ছেকে দুখ॥
মইষাল যায় জঙ্গলে দিদি মইষাল যায় জঙ্গলে।
আর বিভাও করি ছাড়ি যায়ছেন ভর-মুবতী নারী

* * * *

মইষালের দুঃখ দেখিয়া দিদি মোর ফাটে বুক
আর বাথান থেকি ছেকিয়া আনো চাডোর (৯)

মইষের দুখ॥

প্রাণ প্রিয়তম হয়ত কখনও গাড়ী লইয়া ভিন্ন দেশে চলিয়াছে, কতদিনে ফিরে, তাহার কিছু ঠিক নাই। দুরাক্তরের পথে তাহার না জানি কত বিপদ ঘটে—সেজ্ঞান্ধই সে “গাড়িয়াল” স্বামীকে ছাড়িয়া দিতে রাজী নহে।

উত্তর দ্যাশে না যান ও মোর গাড়িয়াল

আরও বা বাঘের ভয়।

বনের বাঘে ধরিয়া ধাইবে

মাটি হবার নয়॥

স্বামী তাহাকে নানারূপে ভুলাইয়া রাখিয়া যাইতে প্রবৃত্ত হইল। গাড়ী চালাইয়া সে যাহা উপার্জন করিবে, তাহার দ্বারা তাহার জন্ত সোনা কিনিয়া আনিবে; তবু তাহার মন বাগ মানে না। “গাড়িয়াল” চলিয়া গেলে,

৮। জাগা=স্থান। ৯। চাডোর=ফুটপুট।

তাহার অবস্থা কিরূপ দাঁড়াইবে তাহাই ভাবিবার বিষয়।

ভাত হইল খরখর রে গাড়িয়াল,
মাঞ্জন হইল রে বাসি।

আর ঘন আঁটা ছুঁধের ক্ষিরসালে
পড়িয়া মইল মাছি ॥

ভাত গাসে (১০) খাআরে গাড়িয়াল,
পাড়িত বা দিলেন হাত।

আর ছৈয়দের বাতা ধরিয়া
কস্তা ছাড়ুল নিশাস ॥

কখনো বা স্বামী হাতী লইয়া আসামের জঙ্গলে শিকার করিতে গিয়াছে। লোকমুখে সে শুনিতে পাইল যে, তাহার “মাহুত” স্বামী মারা গিয়াছে।—এ আঘাত তাহার বুকে বজ্রের মত আসিয়া বিঁধিল—সে চুল খুলিয়া পাগলিনী প্রায় হইল। তাহার মনে যে আগুন জলিতে লাগিল, বোধ করি নিভিবার নয়।

ঐ ওরে কপালে এইনা ছিল (১১)
বেদেশেতে স্বামী মইল রে
এদেশে আর না আসিবে কিরিয়ে
ও মোর কালা পরদেশা রে—
ওরে নাই বাব্দে! (১২) মুই মাথার চুল,
অন্তরে মোর জলে আগুন,
এ জীবন আর কাটাইম কত কাল।
ও মোর কালা পরদেশাই রে ॥

উত্তরবঙ্গের পল্লী অঞ্চলে এ রকম বহু গান প্রচলিত আছে। এসব গানের মধ্যে কৃষ্ণ-ধামালী (?) গানের সন্ধান অনেক মিলে। কালা, কানাই, কাছ, মাধবকে

উপলক্ষ্য করিয়া পল্লী অঞ্চলে যে সব গান প্রচলিত, তাহাই কৃষ্ণ-ধামালী গানের অন্তর্ভুক্ত বলিয়া মনে হয়। এ রকম গান বাঙলার সর্বত্র ছড়াইয়া পড়িয়াছে—এ বিষয় আমরা অন্তর্য আলোচনা করিয়াছি। বর্তমানে উত্তরবঙ্গের পল্লী অঞ্চলে যে সকল কৃষ্ণধামালী গানের নিদর্শন পাওয়া যায়, তাহার সামান্য কিছু উল্লেখ করিতে প্রয়াস পাইতেছি।

এস্থলে উল্লেখ করা বাঞ্ছনীয় যে, কৃষ্ণধামালী মানে অশ্লীলতাব্যঞ্জক কিছু বলিয়া কেহ কেহ যে মত প্রকাশ করেন, তাহা সর্ব্বাংশে সত্য নহে। রাধাকৃষ্ণকে উপলক্ষ্য করিয়া কৃষ্ণধামালী গান চলিয়া থাকে—উত্তরবঙ্গের জাগৃ-গানে তাহার সন্ধান মিলে, সাধারণ—ভাওয়াইয়া গানেও তাহার প্রচলন আছে

নদী পার হইবার জন্ত মাঝিরূপী শ্রীকৃষ্ণের নিকট শ্রীমতী রাধা মিনতি জানাইতেছেন। উত্তরবঙ্গে একরূপ গানকে “নাইয়ার গান” নামক বিশেষ অর্থে ব্যবহৃত হইতে দেখা যায়।

ও মোর কানাইরে—
এলুয়া কাশিয়ার ফুল,
নদী হইল রে একাকুল,
কেমন করিয়া হব দরিয়া পার রে।
যে নাইয়ার করাইবে পার,
তাক দিম মুই গলার হার
পার হইয়া দিব জাতিকুল রে ॥

* * *

পার হআ হইলাম খাড়া,
দেখা যায় মোর বাপ্ মার পাড়া
দেখা যায় মোর শ্রাম বন্ধুরার বাড়ী রে।

নদী পার হইবার সময় শ্রীকৃষ্ণের নিকট শ্রীমতী সব কিছু অর্পণ করিলেন। ক্রমে তাহা লোকের নিকট জানা-জানি হইয়া গেল। সেজন্য রাধিকার অসুখতাপ হয়।

১০। গাসো—গ্রাস। ১১। এইনা ছিল—এই বুঝি ছিল। ১২। নাই বাব্দে!—বান্ধি না।

তাহার জন্ত কলঙ্কের পসরা বহন করিতেও, তাহার
বাধা নাই। তাহার যাহাই হউক না কেন, কালা যেন
তাহাকে ছাড়িয়া না যায়, ইহাই তাহার একমাত্র
বাসনা।

কালা রে বংশীয়া কালা,
কালা বৈদেশে মরণ
কালা যাইস নারে।
ছায়ার আগে শিমুলের গাছ,
দূরের বন্দুয়ার কিসের আশ্
কালা যাইস নারে।
আর তিস্তানদীর চিকণ বালা,
তুই কালা মোর গলার মালা—
কালা যাইস নারে—

কালাকে যথাসর্ব্বশ্চ অর্পণ করিয়াও তাহাকে আপন
করা যায় না। কালার সহিত মিলন সম্পূর্ণ হয় না, তাহাতে
বিচ্ছেদ থাকিয়া যায়।

উত্তরবঙ্গের ভাওয়াইয়া গানের মধ্যে “চেনা ও
বাউদিয়ার” গান নামে অনেক গান আছে। “চেনা” শব্দের
অর্থ যে ঢন্ ঢন্ করে ঘুরে বেড়ায়,—বাউদিয়া শব্দ “বেদে”
শব্দ হইতে উদ্ভূত হইয়াছে; তাহার অর্থ যাহার একস্থানে
স্থিতি নাই। উভয় শব্দ প্রায় একই অর্থত্বাতক এবং
উভয়েই অবিবাহিত। তাহাদিগকে উপজীব্য করিয়া
উত্তরবঙ্গের পল্লী অঞ্চলে বহু গান প্রচলিত আছে।
এস্থলে আমরা তাহার সামান্য কিছু উল্লেখ
করিতেছি।

কোন “চেনা”র সহিত প্রণয় করিবার ফলে কোন
তরুণীকে পিতামাতার আবাস ত্যাগ করিয়া অগ্রজ
বাঙ্গা বাঁধিতে হইয়াছে—“নূতন প্রেমের” মোহে পড়িয়া
তাহাকে দেশের মায়া পর্যন্ত ত্যাগ করিতে হইয়াছে।
এজন্ত তাহার কম দুঃখ হয় না।

ও অসিক চেনা রে—চেনা !

(আজি) ধরিয়া চালের বাঁতা,
নিরলে (১৩) চেনা কইব কথা রে
মরুব চেনা গরল বিষ খাওয়ারে,

ও অসিক চেনা রে—চেনা !

আজি নূতন পিরীতি রে কইরে,
বাপ ভাই আইলাম চাইড়ে,

আরও ছাডলাম এনা ঘাশের মায়া রে,

ও অসিক চেনা রে—চেনা !

আজি, আখাতে চড়াইয়া হাড়ী।

আজির জলে চেনা ভেজে খাড়ী (১৪)

(আজি) মরুব চেনা অগুনি ঝম্প দিয়া।

বাউদিয়ার সহিত অল্পরূপ প্রণয় ঘটবার পর সে
তাহাকে ছাড়িয়া অগ্র দেশে চলিয়া গিয়াছে। কারণ,
একস্থানে থাকা “বাউদিয়ার” প্রকৃতি-বিরুদ্ধ। “বাউদিয়ার”
দয়িতের জন্ত পথের দিকে রমণী তাকাইয়া থাকে, কিন্তু
সে ত আসে ন। “বাউদিয়া বিহনে” তাহার সব
অঙ্ককার।

আজি অঞ্চলে বান্দিয়া গুয়া,

যেদি দেখো সেতি ধুয়া (১৫)

আজি প্রাণ বাউদিয়া আইসে কিনা আইসে।

* * *

আর চুয়ার (১৬) গোড়ত (১৭) জলের ঘড়া,

মন করেছে রে তোলাপাড়া,

ও প্রাণের বাউদিয়া আইসে কিনা আইসে।

(১৩) নিরলে = নিয়ালায়। (১৪) খাড়ী = শাড়ী।

(১৫) ধুয়া = অঙ্ককার। (১৬) গোড়ত = কাছে।

(১৭) চুয়া = পাতকুয়া।

“বাউদিয়া” কে উপলক্ষ্য করিয়া উত্তরবঙ্গের নাথ-সম্প্রদায় রঙ্গরসপূর্ণ অনেক গান করিয়া থাকে। উত্তর-বঙ্গের নাথশ্রেণী গানের জ্ঞাত প্রসিদ্ধ—তাহারা “দোতাণা” নামক একপ্রকার বাজ্যযন্ত্র সাহায্যে গ্রামে গ্রামে গান করিয়া বেড়াই—গানই তাহাদের মধ্যে অনেকের উপজীবিকার উপায়।

“সৌখীন বাউদিয়াকে” দেখিয়া কোন রমণী ঠাট্টা করিয়া বলিতেছে। “বাউদিয়া” যৌবন বয়সের গৌরবে যেন ঢলিয়া পড়িতেছে—তাহাকে লইয়া পলাইবার ইচ্ছা তাহার মনে জাগিতেছে।

কুতি (১৮) কোনা যাচ্ছেন রে সিতাপড়া বাউদিয়া
তোর সিতা পাড়ির দেখিয়া রে রূপই,

মনটা কয়েছে পালাও ধরিয়া ॥

এলা জুকের কথা কইম বা কাক,

কাহিলা পড়া মোর ভাতার ॥

* * *

সংসারের নানারূপ রঙ্গরস উপভোগের সাথে সাথে

(১৮) কুতি=কোথা (“কোঠে” শব্দও একই অর্থস্বত্বক)।

দুঃখ ও মাহুষের জীবন দেখা দেয়। অনেক সময় তাহার মনে বৈরাগ্যের উদয় হয়। আমাদের দেশে বৈরাগ্যের বাণী বহুদিন হইতে প্রচারিত হইয়া আসিতেছে। কাহারও কানে পশিয়া তাহাকে সংসার ত্যাগী করিয়াছে; কেউ আবার কানে শুনিয়াও যেন শুনিতে পায় নাই, কিন্তু সংসারের অনিত্যতা মর্মে মর্মে উপলব্ধি করিয়াছে। বাঙলার গীতিকবিতার মধ্যেও বৈরাগ্যের কথা অভাব নাই।

ও মন তুই ছাড়েক সংসারের ময়া—

ও অবোধ মন রে—

ওরে এ ভব সংসারের ময়া,

যেমন চিরিখের তেমন ছায়া রে।

* * *

ওরে টাকা পাইসা গরুর গাড়ী,

পড়িয়া রবে মন জমি বাড়ী রে

তুই ছাড়েক সংসারের ময়া রে

ও অবোধ মন রে।—

এই শ্রেণীর গান উত্তরবঙ্গের নানা স্থানে এখনও বহু শুনা যায়। আমার সংগ্রহ হইতে কয়েকটি মাত্র উল্লেখ করিয়া এই প্রবন্ধ শেষ করিলাম।

গান

শ্রীনির্মলচন্দ্র বর্দ্ধন, বি. এ. বি. টি.

উতলা বায়ু বহে
আজি এ মধু রাতে;
বেণুর মর্ম্মর
তারি আবেশে মাতে।
আজিকে বনতল
আকুল চঞ্চল,
ঝরা পাতার দল
শিহরে বেদনাতে।

তরু-শাখারে ঘিরি
কাঁপিছে কচি লতা,
নীরবে থাকি থাকি
কহিছে কি যে কথা;
বিরহী আনমনে
আজিকে ক্ষণে ক্ষণে
দূরের প্রিয়া লাগি
স্বরের মালা গাঁথে ॥

স্বরলিপি

মিশ্র—কাকী

আজি এ মধুর রাতে নাই বা ঘুমালে সখী
শয়ন শিয়রে জাগি' মেলনা স্বপন আঁখি।
নীলিমায় ঢুলিছে শশী
সাগরের বুক উছসি;
তমাল তরুর নীড়ে নিদালি ভুলেছে পাখী।

পাপিয়া গাহিছে গান কাননে রূপালী ছায়া,
অধরে অরুণ হাসি নয়নে রচিল মায়া,
আজি নিশি অবসানে
কহি যাহা তব কানে
কমল আঁখির কোণে একটি মুকুতা রাখি ॥

কথা—শ্রীসত্যেন্দ্র দেব

স্বর—শ্রীনিতাই ঘটক

স্বরলিপি—কুমারী বিজলী ধর

II রা গা মধা পা | যজ্ঞা জ্ঞা রজ্ঞা -নৃসা রা -া -া রসা রা -গা গা ধা
আ জি এ ০ ম ধু র রা ০ ০ ০ তে ০ ০ ০ না ই বা ঘু

পধা -মা মধা পগা ধা পা -া -া | পা না না না | না -সাঁ সাঁ নসাঁ।
মা ০ ০ লে ০ স ০ খী ০ ০ ০ শ য় ন শি য় ০ রে জা ০

নসাঁ রা -া -া সঁরসাঁ এসগা ধা -া | -া -া -া -া গা পা ধা -সঁনসাঁ
সি ০ ০ ০ ০ মে ল না ০ ০ ০ ০ ০ মে ল না

[জ্ঞা -া রা -া]
গা ধপা মা ধপা জ্ঞা -রজ্ঞা -সরা -মপা। রা -গা গা ধা পধা -মা মধা পধা I
স্ব প ০ ন আঁ খি ০০ ০০ ০০ না ই বা ঘু মা ০ ০ লে ০ স ০

ধা -পা -া -া -জ্ঞমা -রজ্ঞা -সরা -নৃসা। I
খী ০ ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০

II পা রা রা -া | পা ধা সা ধসা I জা -া -া -া রা জা রা সা না I
নৌ লি মা য় ছ লি ছে শ ০ শৌ ০ ০ ০ সা গ ০ রে র

[সা -া -া -া]
পা না নসা ধনা সা -া -নসা -ধনা I পা ধা গরা -সা না পা মপা জমা
বু কে উ ০ ছ ০ | সি ০ ০০ ০০ ত মা ল ০ ০ ত ক র ০ নৌ ০

পা -া -া -া | সা রা রা -া I রা সা রপা মধপা | -জা -া -সরা -মদা I
ডে ০ ০ ০ | নি দা লি ০ জু লে ছে ০ পা ০ শৌ ০ ০০ ০০

রা -গা গা ধা পধা -মা মধা পনা I ধা -পা -া -া -জমা -রজা -সরা নুসা II
না ই বা য় মা ০ ০ লে ০ স ০ শৌ ০ ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০

I সা রা রা -া সরা -গসা রা সরা I মা -জা -া -া জা মা পা -গা I
পা পি য়া ০ গা ০ ০ ০ হি ছে ০ গা ০ ০ নু কা ন নে ০

পা গা সা নসা রা -া -া -া I সা রজা রা রা -া গা পা জা মা I
ক পা লি ছা ০ য়া ০ ০ ০ অ ধ ০ রে ০ ০ অ ক গ হা

গা -পা -সা -া গা গা পা -া I জমা মপা রা রা সা -া -া -া I
সি ০ ০ ০ ন য় নে ০ র ০ চি ০ ল মা য়া ০ ০ ০

[গা ধপা গা মা]

পা পধা মা মা পা -পপা গা দা I পা -া -া -পমা | পা না না না I
আ জি০ নি শি ০০ ব সা নে ০ ০ ০ ক হি ষা হা

না -া স'না পধা স'া -া (-গা) I গধাধস'া স'র'া গা গা -ধপা মা ধপা I
ত ০ ব ০ কা ০ নে ০ ০ ০ ক ০ ম ০ ল ০ আ ষি ০০ র কা

জ্ঞা -রা -া -া সা -গা গা গা I মগা -রসা রা গসরা | -মা -া -জ্ঞা -রা I
নে ০ ০ ০ এ ক্ টা মু হু ০ ০০ তা রা ০০ ষি ০ ০ ০

রা -গা গা ধা | পধা -মা -মদা পগা I ধা -পা -া -া -জ্ঞমা -রজ্ঞা -সরা -নুমা II II
না ই বা ঘু মা ০ ০ লে ০ স ০ ধী ০ ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০

সেতার শিক্ষা

(পূর্বানুয়তি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

প্রক্ষেপ ও বিক্ষেপ—

সেতারের কোন একটি পদ্ধতির উপরিস্থিত তারে বাম হস্তের তর্জনি ও মধ্যমাঙ্গুলীর টিপ রাখিয়া দক্ষিণ হস্ত দ্বারা আঘাত করিবার সঙ্গে সঙ্গেই বাম হস্তের আঙ্গুলীর ঘর্ষণযোগে ঐ আঘাতনিঃসৃত শব্দের স্থায়ীত্বকাল মধ্যে দুই বা ততোধিক স্বর ব্যবধানে উর্দ্ধগতিতে (তারস্বরাভিমুখে) অল্প আর একটি স্বর প্রকাশ করিতে পারিলে তাহাকে **বিক্ষেপ বলে**।

উপরোক্ত নিয়মানুযায়ী কোন একটি স্বরে দক্ষিণ হস্তদ্বারা আঘাত করিয়াই বামহস্তের আঙ্গুলীর ঘর্ষণযোগে ঐ স্বর হইতে অধোগতিতে (অর্থাৎ উদারার স্বরগুলির দিকে) দুই বা ততোধিক স্বরান্তর অল্প একটি স্বর প্রকাশ করিলে তাহাকে **প্রক্ষেপ বলে**।

বিক্ষেপ ও প্রক্ষেপ ক্রিয়াদ্বারা মাত্র দুইটি স্বর ধ্বনিত হয়। প্রথমটি আঘাতনিঃসৃত ও দ্বিতীয়টি আঙ্গুলীর ঘর্ষণদ্বারা উৎপন্ন হয়। মেজ্রাবের আঘাত করিয়া যে স্বর হইতে ঘর্ষণ করিয়া অল্প যে স্বরে যাইবে সেই দুইটি স্বরই শুধু প্রকাশ পাইবে। মধ্যবর্তী স্বরগুলি স্পষ্টরূপে শ্রুত হইবে না।

স্বরলিপিতে বিক্ষেপ ও প্রক্ষেপের সাক্ষেপিক চিহ্ন “—>”

এই প্রকার একটি তীর (arrow) দ্বারা নির্দেশিত হইবে। তীরের অগ্রভাগ সর্বদাই ঘর্ষণান্তর যে স্বর প্রকাশ পাইবে ঐ স্বরের উপরে বা নিম্নে থাকিবে।

উদাহরণ:—

বিক্ষেপ —> —> —>
 ক্ষা প্‌ দ্‌ ধ্‌ ণ্‌ ন্‌ সা ঝা রা জ্ঞা গা মা জ্ঞা পা দা ধা ণা না সঁ ঝাঁ রাঁ জ্ঞাঁ গাঁ
 প্রক্ষেপ <— <— <—

উপরোক্ত উদাহরণে “ক্ষা,” “সা,” ও “পা” এই স্বরগুলি বিক্ষেপ অলঙ্কার সাহায্যে প্রকাশ করিতে ক্ষা, সা, ও পা এই তিনটি স্বর হইতে ঘর্ষণ যোগে যাইয়া যথাক্রমে ন্‌, মা, ও রাঁ এই তিনটি স্বর প্রকাশ করিবে।

উপরোক্ত উদাহরণে স্বরের নিম্নে তীর দ্বারা নির্দেশিত—“প্‌,” “ধ্‌,” “গ্‌” এই স্বরগুলি প্রক্ষেপ

দ্বারা প্রকাশ করিতে ন্‌, ধ ও গ্‌ এই তিনটি স্বর হইতে ঘর্ষণ করিয়া যাইয়া যথাক্রমে প্‌, মা ও না স্বর গুলি প্রকাশ করিবে।

বিক্ষেপ ও প্রক্ষেপ সাধন প্রণালী—

(ক) সা সগা, রা রমা, গা গপা, মা মধা, পা পনা, ধা ধমা
 আ: ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ

সঁ সঁধা, না নপা, ধা ধমা, পা পগা, মা মরা, গা গসা
 অব: ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ ডা ডাআ

(খ) সগা, গমা, রমা, মরা, গপা, পগা, মধা, ধমা, পনা, নপা, ধসা, সঁধা
 আ: ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ

ধসা, সঁধা, পনা, নপা, মধা, ধমা, গপা, পগা, রমা, মরা, সগা, গসা
 অব: ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ

(গ) সগা, গসা, সগা, মস', মপ', পমা, মধ', ধমা, সনা, নমা, মস', ম'সা
 আ: ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ

সন, নমা, সনা, মস', মপ', পমা, সম', মস', মগ', গমা
 অব: ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ ডাআ রাআ

ভ্রম সংশোধন

বিগত অগ্রহায়ণ সংখ্যায়—

এই স্থানে

এই পড়িতে হইবে।

৪৬৮ পৃষ্ঠার ষষ্ঠ লাইনে

যনা

ধনা

৪৬৮ পৃষ্ঠায় হস্তপাঠ সাধন প্রণালীর (ক), (খ) ও (গ) পাঠে স'না পমগা মপধনা

স'না পমগা মপধনা

বিগত পৌষ সংখ্যায়—

৪৯৩ পৃষ্ঠার দ্বিতীয় কলামের একাদশ লাইনে—

মগধা

মগরা

ww

—

" " " " " "

সনধা

স'নধা

ww

—

" " " " সর্বত্র মুকির সাঙ্কেতিক চিহ্ন

"ww" স্থানে

— এই চিহ্ন হইবে

৪৯৪ পৃষ্ঠার প্রথম কলামে মুকির সাঙ্কেতিক চিহ্ন

"ww" স্থানে

— এই চিহ্ন হইবে

" " দ্বিতীয় কলামে ত্রয়োদশ লাইনে

মগরসা

মগরগা

ডা

ডা

" " " " সপ্তদশ লাইনে

স'মধনা

স'নধনা

ডা

ডা

" " " " গিটিকরীর অন্তর্গত সকল
 স্বরগুলির নিম্নেই একটা তরঙ্গায়িত রেখা হইবে

৪৯৪ পৃষ্ঠায় দ্বিতীয় কলামের উনবিংশ লাইনে

"www"

ভজন

মিশ্র-কাঞ্চী

ধ্যান জ্ঞানমে শ্রীকৃষ্ণকুমারী
সুমরণ করিয়ে দেখ প্রাণমে ।
সব মুখ মিলি দুখ না আরে
প্রেমকি রাজা ইয়ে জগমে ।

কথা—শ্রীঅজিতকুমার বসু

স্বর—শ্রীমিলনময় মুখোপাধ্যায়

স্বরলিপি—শ্রীঅরুণা মুখার্জী

।। গা -১ -রা গা | মা পা -১ -১ । গা -পা -মা মা গা গমা -গরা সা ।
ধা ০ ন জা | ন মে ০ ০ ক ষ্ণ ৭ য় রা রা০ ০০ রী

{সা রা রা রা মা মা পা পধা । জপা -১ ১ -ধা মা -গা রা -সা} ।
স্ব য় র ৭ ক রি য়ে দে০ খ০ ০ ০ ০ প্রা ৭ মে ০

।। পা পা ধা ধা সা -না ধা -১ । পা সা না সা ধনা -সনা ধা -পা ।
স ব স্ব ষ্ণ মি ০ লি ০ ছ ষ্ণ না হি আ০ ০০ বে ০

পা ধা সা রা রা -১ রা র'গা I স'রা -১ -১ -গা সা -না ধা -পা ।
প্রে ম কি রা জা ০ জ গ০ মে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

পা ধা সা রা রা -১ রা র'গা । স'রা -১ -১ -১ -১ -১ -১ II ।।
প্রে ম কি রা জা ০ জ গ০ মে ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

মুদ্র-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)

আড়া চৌতাল

৬১৩। + ১ ০ ২ ০ ৩
 ধা জ্বেকেটে তাগ দেং ধাগেনা ধা কেটে
 তাগ তেরেকেটে ঘড়ান কেটে তাগ খুন
 ২ ঘেতে টেতা ঘেনে তাকা দেং দেং ধেরে
 কেটে ঘড়ান দেগ দাগ তেটে ঘেনে কতা
 ১ ক জ্বেকেটে তাগ কড়ান কড়ান কড়ান
 ০ +
 দেং ধা

৬১৪। + ১ ০ ২ ০ ৩
 কং তেরে কেটে তাগ তাগ তেরে কেটে
 তাগ তেটে তেটে ঘড়ান ধাকং দিঘেনে
 ৩ দে এন্তা কতা কতা খুন ধেরে কেটে
 কং তাগে তেটে গাদি ঘেনে ৩তা খুন
 ০ ৩তা কেড়ে নাগ জ্বেকেটে তাগ ঘড়ান
 +
 তাগ ঘড়ান ধা

+ ১ ০ ০ ০
 ৬১৫। গেড়ে গেড়ে খুন তা ঘেনা তাকা
 ৩ গদি ঘেনে কং দেং তেটে ঘড়ান
 ০ তেটে ঘড়ান তেটে কত টে ঘেনাক ধা
 ০ গে তেটে তাগে তাইতে ঘেন তের
 ১ কেটে তাগ কং ধা খুন ধাগে তেটে
 + গাদি দী কেটে তাগ তা ঘেনে কড়ান
 + কেড়ে নাগ তেরে কেটে তাকা ধুম
 ২ কেটে তাকা গদি ঘেনে ঘড়ান ঘড়ান
 + ১ ০ ২ ০ ৩
 গদে এং তা আন তেটে ধা গদে
 ০ এং তা আনে তেটে ধা গদে এং
 ৩ তা আন তেটে ধা —

ক্রমশঃ

ভ্রম সংশোধন

গত পৌষ সংখ্যায় :—

৬১০ নং বোলের ৪র্থ লাইনে—

+ +
 “কতেটে” স্থানে “কতেটে”

৬১২ নং বোলের পঞ্চম লাইনে—

১ ২ ০ ১ ০ ২
 দেং ঘেতেটে স্থানে দেং দেং ঘেতেটে

ত্রিষ্ট

হিন্দোল-টিমা ত্রিতাল

নাদের্ দের্ দিম্ দিম্‌তা হুম্‌তা দেরে দেরে দানি ।
তাদারে তাদারে দানি দিম্‌তাহুম্‌তাহুম্‌,
নি সা গা মা ধা মা গা মা সা নি নি ধা মা ধা মা গা সা ॥
তেলেনা তেলেনা দানি দিম্‌তাহুম্‌তাহুম্‌,
নেতেলে তেলেনা দানি তাদারে তাদারে তাহুম্‌,
নাদের্ দের্ দের্ তুম্‌দের্ দের্দের্ তাদারে তাদারে তাহুম্‌,
ধেরে ধেরে কেটেতাক্‌ না ঘেতা ধেক্রান্‌ গদিঘেনা ক্রান্‌ গদিঘেনা ক্রান্‌ ॥

জ্যোতি—ঔড়ব । ব্যবহার—ক্ৰ । বজ্জিত ৪, প

কথা ও শ্রু—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীদুর্গাচরণ বিশ্বাস ।

স্বরলিপি—কুমারী অসীমা মুখার্জী বি. এসসি

আস্থারী

^১না সা গা ক্কা | ^২না ধা -ক্কা ক্কা । গা -না -গা ক্কা গক্কা গগা সা সা।
না দের্ দের্ দিম্‌ দি ম্‌ তা হু ০ ম্‌ তা দেরে দেরে দা নি

ক্কা ক্কা গা ক্কা গা গা গা গা । ^২সাঁ -না -সা সা সা -সা সা সা
তা দা রে তা দা রে দা নি দি ০ ম্‌ তা হু ম্‌ তা হুম্‌ ।

না সা গা ক্কা ধা ক্কা গা ক্কা । ^৩সাঁ ননা ধা ক্কা ধা ক্কা গা সা
নি সা গা মা ধা মা গা মা সা নিনি ধা মা ধা মা গা সা

অস্তুরী

^০সাঁ না ধা সাঁ ^১না ধা ক্কা ধা । ^২ধনা -সাঁ -সাঁ সাঁ ^৩সাঁ -সা সাঁ সাঁ
তে লে না তে লে না দা নি দি ০ ০ ম্‌ তা হু ম্‌ তা হুম্‌

না না না না ধা ধা ধা ধা । ক্ষা ক্ষা গা ক্ষা ধা না সাঁ সাঁ
নে তে লে তে লে না দা নি তা দা রে তা দা রে তা হুম্

সাঁ গাঁ গাঁ গাঁ । সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ । না না ধা না ধা ধা ক্ষা গা
না দেব্ দেব্ দেব্ তুম্ দেব্ দেব্ দেব্ তা দা রে তা দা রে তা হুম্

ক্ষা গক্ষা ধনা সাঁ । সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ । না না ধা ক্ষা -। গাঁ গাঁ সা -।
ধেধে ধেধে কেটে তাক্ নাধে ভা ধে জান্ গদি ঘেনা জান্ ০ গদি ঘেনা জান্ ০

আস্থায়ীর বাঁট

ফাঁক হইতে ছন, তেহাই সহ—

নুসা গক্ষা ঃধঃ ক্ষা ক্ষা গা গক্ষা গক্ষগগা সমা । ক্ষা ক্ষা গক্ষা গগা গগা
নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হুম্ ম্তা দেব্দেব্দেব্ দানি তাদা রেতা দারে দানি

সা সমা সমা সমা নুসা গক্ষা ধক্ষা গক্ষা সাঁ ননঃ ধক্ষা ধক্ষা গগা ।
দি ম্তা হুম্ তাহুম্ নিসা গায়া ধায়া গায়া সানিনি ধায়া ধায়া গগা

নুসা গক্ষা ঃধঃ ক্ষা ক্ষা গা -। নুসা গক্ষা ঃধঃ ক্ষা ক্ষা গা -।
নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হুম্ ০ নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হুম্ ০

নুসা গক্ষা ঃধঃ ক্ষা ক্ষা । আস্থায়ীর সমে গেল ।
নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা

অস্তুরার বাঁট

সমের দুই মাঝা পরে ছুন, আড়ি লয়, তেহাই সহ—

২। (গা -১) স'না ধস'া নধা ক্রধা ধস'া স'স'া | স'া স'স'া ননা ননা |
হু ০ তেলে নাতে লেনা দানি দি ০ ম্তা | হুম্ তাহুম্ নেতে লেতে |

ধ'ধা ধধা ক্রক্রা গক্রা । ধনা স'স'া স'গ'া গ'গ'া | স'স'া স'স'া ননা ধনা |
লেনা দানি তাদা রেতা দারে তাহুম্ নাদেব্ দেব্দেব্ | তমদেব্ দেব্দেব্ তাদা রেতা |

ধধা ক্রগা ক্রক্রগক্রা ধনস'া | স'০স'০স'০ স'স'া ননধধা ক্রা । গগগগা সা
দারে তাহুম্ ধেরেধেরে কেটেতাক্ | নাঘেস্তা ধেকান্ গদিঘেনা ক্রান্ গদিঘেনা ক্রান্

তেহাই—

ন্স'া গক্রা :ধঃ-ক্রক্রা গা ন্ন্স'া গক্রা :ধঃ ক্রক্রা গা ন্ন্স'া গক্রা :ধঃ ক্রক্রা ।
নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হু নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হু নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা

(গা গক্রা গক্রগগা সস'া)

হু ম্তা দেরেদেরে দানি

তাল পরিবর্তন : কাওয়ালী

আস্থাস্ত্রী

ন্স'া গক্রা :ধঃ ক্রক্রা । গা গক্রা গক্রগগা সস'া } ক্রক্রা গক্রা
নাদেব্ দেব্দিম্ দি ম্তা হু ম্তা দেরেদেরে দানি তাদা রেতা

গগা গগা । সা সস'া সা সস'া ন্ন্স'া গক্রা ধক্রা গক্রা ।
দারে দানি দি ম্তা | হুম্ তাহুম্ নিসা গামা ধামা গামা

স'০ ননঃ ধক্রা ধক্রা গস'া
সা নিনি ধামা ধামা গাস'া

অন্তরা

০ সঁনা ধর্মা	১ নধা ক্ষধা	২ ধর্মা সঁমা	৩ সঁমা সঁমা	০ ননা ননা	১ ধধা ধধা
তেলে নাতে	লেনা দানি	দি০ ম্তা	হুম্ তাহুম্	নেতে লেতে	লেনা দানি
২ ক্ষক্ষা গক্ষা	৩ ধনা সঁমা	০ সঁমা গঁগা	১ সঁমা সঁমা	২ ননা ধনা	
তাদা রেতা	দারে তাহুম্	নাদেব্ দেব্দেব্	তুম্দেব্ দেব্দেব্	তাদা রেতা	
৩ ধধা ক্ষগা	০ ক্ষক্ষগক্ষা ধনর্মা	১ সঁমাঃসঁমা সঁমা	২ ননধধা ক্ষা	৩ গগগগা	সা
দারে তাহুম্	ধেধেধেধে কেটেতাক্	নাঘেতা ধেকান্	গদিঘেনা কান্	গদিঘেনা কান্	

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাভ্যুত্থি)

ত্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

স্বাভাবিক স্বরপ্রসঙ্গে বিকৃত সুর-পরিচয়

কোমল ও কড়ি সুর সম্পর্কে কিছু লিখিতে হইলে তৎপূর্বে শ্রুতি সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা করা আবশ্যক। প্রত্যেক সঙ্গীতশিক্ষার্থীর পক্ষে “শ্রুতি-বোধ” একটি অত্যাৱশ্যকীয় বিষয় হইলেও, প্রথম প্রথম ঐ জটিল ও দুর্বোধ্য সূক্ষ্ম বিষয়গুলি সম্বন্ধে যথাযথভাবে ধারণা করা অতীব কঠিন। প্রকৃত উচ্চ-সঙ্গীতশিক্ষাভিলাষী শিক্ষার্থীগণের মধ্যে ঐহারা একান্ত উৎসুক ঐহারা যত্নসহকারে উপযুক্ত শিক্ষকের দ্বারা এই সূক্ষ্ম শ্রুতি বিষয়টির শাস্ত্রোক্ত প্রমাণ সহ বিচার করিয়া যথাসম্ভব প্রণিধানের চেষ্টা করিবেন। প্রাথমিক অবস্থায় শ্রুতি সম্বন্ধীয় বিষয়টি সম্পূর্ণরূপে আয়ত্ত করা সম্ভব না হইলেও, বিশেষ বিশেষ জাতব্য বিষয়গুলির একটি সাধারণ ধারণা সম্বন্ধে সঙ্গীতরসপিপাসু যাত্রেরই আগ্রহ থাকি আবশ্যক। সর্বসাধারণের বোধগম্য হেতু শাস্ত্রোক্ত প্রমাণাদি সহ সহজ ও সরলভাবে বর্ণনা দ্বারা শ্রুতি সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা করা যাউক।

শ্রুতি-বোধ

শ্রুতি সম্বন্ধে শাস্ত্রীয় নিয়মাহুয়ারী দেখা যায় যে, একটি সুর হইতে অন্য আর একটি সুরের সূক্ষ্মাংশ গতির যে তরঙ্গ তাহাই শ্রুতি নামে অভিহিত। অর্থাৎ উভয় দুইটি সুরের ব্যবধান মধ্যে কম্পনজনিত যে একপ্রকার সুরের রেশ বা জ্যোতিঃ প্রকাশ পাইয়া থাকে সেই রেশ বা জ্যোতিঃকে শাস্ত্রে শ্রুতি বলা হইয়াছে। শাস্ত্রীয় মতে ভারতীয়

উচ্চ সঙ্গীতে এক অষ্টক স্বর মধ্যে অসংখ্য সূক্ষ্মাংশ সুরের স্থান থাকা সত্ত্বেও মাত্র ২২টা ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র সূক্ষ্ম সুরের স্থান নির্ধারিত করা আছে। এই নির্ধারিত সূক্ষ্ম স্থানগুলি ২২টা শ্রুতি হিসাবে সঙ্গীতশাস্ত্রে উদ্ধৃত হইয়াছে। শ্রুতিই সুরের সূক্ষ্মাংশ। “শ্রুতি ও সুরের”র মধ্যস্থ প্রভেদ সম্বন্ধে অনুসন্ধান করিলে দেখা যায় যে, দুই ও দশি মধ্যে যেমন প্রভেদ, সুর ও শ্রুতির মধ্যেও তেমনই প্রভেদ। অর্থাৎ দুই জমাট বাঁধিয়া যেমন দশিতে পরিণত হয়, সেইরূপ সুরমধ্যস্থ পৃথক পৃথক শ্রুতিসকল একত্রিত হইয়া শ্রুতিসমষ্টির সমাবেশে সপ্ত সুরের উদ্ভব হয়। স্বচ্ছ জলমধ্যস্থ মৎস্যসমূহের বিচরণগতি লক্ষ্য হইলেও যেমন উপলব্ধি করা সম্ভব হয় না, তদ্রূপ স্বাভাবিক শ্রুতি সঞ্চারের বিভাগগুলি প্রকৃতরূপে আয়ত্ত করা সম্ভব হইলেও, শ্রুতি-সূক্ষ্মাংশের স্থানগুলি কণ্ঠ সাহায্যে যথারীতি উচ্চারণপূর্বক প্রকাশ করা যায় না। বস্তুতঃ ইহা যে একটি কঠিনসাধ্য বিষয় সে সম্বন্ধে বিন্দুমাত্রও সন্দেহ নাই। তাই বৃদ্ধি ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে এক অষ্টক সুর মধ্যে সূক্ষ্ম সুরস্থান স্বরূপ ২২টা শ্রুতির উল্লেখ থাকা সত্ত্বেও প্রচলিত সঙ্গীতগ্রন্থে ব্যবহারোপযোগী মাত্র ৫টা বিকৃত সুরস্থানের চিহ্নাদি বা নির্দেশ পাওয়া যায়। যথারীতি উচ্চসঙ্গীতের সময় বাগ বা বাগিনীর প্রকৃত রূপ বা মুক্তি প্রকাশকালে উল্লিখিত ২২টা শ্রুতির মধ্যে কখনও কোন কোন শ্রুতির ব্যবহার করা আবশ্যক হইয়া থাকে বটে, তথাপি স্বরলিপি চিহ্নাদির পরিচয় সাহায্যে ঐ সূক্ষ্ম স্থানগুলি যাহাতে বিশদভাবে বুঝিতে পারা যায়, পূর্বপ্রকাশিত প্রচলিত স্বরলিপি গ্রন্থ সমূহে তাহার কোনও প্রকার নির্দেশ পাওয়া যায় না। পূর্ব পূর্ব গ্রন্থকারদিগের প্রচলিত সঙ্গীত গ্রন্থের স্বরলিপি পর্যায়ে যদি ঐ সকল সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম শ্রুতি স্থানগুলির ব্যবহারোপযোগী চিহ্নাদির কোনও প্রকার নির্দেশ পাওয়া যাউত, তাহা হইলে শিক্ষার্থিদিগের বুঝিবার পক্ষে বিশেষ সুবিধাই হইত। তাহার সন্ধান যখন কিছুই পাওয়া যায় না অর্থাৎ গ্রন্থস্থিত স্বরলিপির মধ্যে ২২টা শ্রুতির ব্যবহারোপযোগী কোন প্রকার চিহ্নাদির রীতি যখন আদৌ নাই, তখন কি উপায়ে শিক্ষার্থিগণ ঐ সূক্ষ্ম স্থানগুলি যথাযথভাবে আয়ত্ত করিতে সমর্থ হইবেন? স্বরলিপির মধ্যে এই শ্রুতি বিষয়ের উপযুক্ত শিক্ষার সুবিধা নাই বলিয়া শিক্ষার্থিদিগের উচ্চ সঙ্গীত শিক্ষাকালে বিশেষ বিভ্রাটে পড়িতে হয়। প্রচলিত সঙ্গীত-গ্রন্থসমূহের স্বরলিপি মধ্যে কোন একটিতেও সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম শ্রুতি বিষয়গুলির বর্ণনাদি একেবারে নাই বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না। কেননা, দুই একখানি প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থ মধ্যে শ্রুতি সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ চিহ্নাদির আভাস পাওয়া গেলেও বর্তমান শিক্ষোপযোগী প্রচলিত কোন সঙ্গীত গ্রন্থ মধ্যে তাহার বিন্দুমাত্রও নিদর্শন পাওয়া যায় না। বস্তুতঃ ঐ সূক্ষ্ম শ্রুতি বিষয়গুলি সঠিকভাবে আয়ত্ত করাও যেমন দুঃসাধ্য স্বরলিপির মধ্যে যথাযথভাবে প্রকাশ করাও তদ্রূপ সুকঠিন। তারপর সঙ্গীত শিক্ষার সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম বিষয়গুলি যথারীতি চিহ্নাদির পরিচয় সহ যদি স্বরলিপির মধ্যে প্রকাশ করা হইত তাহা হইলে স্বরলিপিগুলি দুর্বোধ্য বা Clumsy হইয়া পড়িত। এমতাবস্থায় শিক্ষকগণের পক্ষে ঠিকভাবে বুঝান বা শিক্ষার্থিদিগের পক্ষে যথাযথভাবে ধারণা করা সম্বন্ধে একটা বিশেষ অসুবিধা হইয়া পড়িত। তাই মনে হয়, শ্রুতি সম্বন্ধে সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম বিষয়গুলি প্রকৃত শিক্ষাগুরুর নিকট হইতে আয়ত্ত করিয়া তৎপরে গুরু ও শিষ্য উভয়ের কণ্ঠে বা যন্ত্রে যথারীতি মিল রাখিয়া অভ্যাস করাই যুক্তিসঙ্গত। “তার বা তাঁত” ব্যবহারযুক্ত বাদ্যযন্ত্রে (Stringed Instrument) সাহায্যে ঐ সূক্ষ্মস্থানগুলিকে প্রকাশ করা অনেক সময় সম্ভবপর হইলেও, ব্যবহারকালীন যথাসময়ে শ্রুতি মধ্যস্থ সূক্ষ্মাংশ স্থানগুলির সঠিকভাবে পরিচয় দেওয়া কখন কখন বহুদিনের অভ্যাস শিষ্টদিগেরও অসুবিধা হইয়া পড়ে।

মানুষের অদৃষ্ট পরিচয় যেমন দুর্বোধ্য বা জটিল—সঙ্গীতশাস্ত্রোক্ত শ্রুতি বিষয়ের তথ্যাদি উদ্ঘাটন করাও ততোধিক কঠিন ও সমস্জাজনক। শ্রুতির বিষয় অনন্ত। এই অনন্ত জটিল তথ্যের সমাধান করিতে হইলে অর্থাৎ এই নৃশব্দ বিষয়টি স্পষ্টভাবে বুঝাইতে হইলে একখানি বৃহৎ গ্রন্থ হইয়া পড়ে। সঙ্গীতশাস্ত্রে শ্রুতি সম্বন্ধে বহুপ্রকার মতভেদ আছে এবং তদনুযায়ী পৃথক পৃথক নিয়ম পদ্ধতিরও উল্লেখ দেখা যায়। যেমন একমতে চতুঃশ্রুতি বিশিষ্ট ‘সা’ সুরকে শ্রুতির প্রথম স্থানে স্থাপন করিয়া গণনা করার রীতি থাকা সত্ত্বেও, অল্প মতে আবার তাহা বিপরীত ভাবে গণনা করা হইয়া থাকে। অর্থাৎ বিভিন্ন প্রকার মতানুযায়ী একট ‘সা’ সুরকে প্রথম শ্রুতির স্থানে স্থাপনের পরিবর্তে চতুর্থ শ্রুতি স্থানে স্থাপন করিয়া অথবা একই শ্রুতি স্থানে পৃথক পৃথক নৃশব্দ সুরের সংজ্ঞা স্থাপনপূর্বক সর্বসমেত ২২টি শ্রুতি গণনা করা হয়। এই উভয় প্রকার মত মধ্যে কোন মতটী যে প্রকৃত, তাহা সন্নিহিতভাবে বলা অসম্ভব। শাস্ত্রোক্ত গ্রন্থসমূহের দৃষ্টান্তানুযায়ী মীমাংসা করিয়া দেখিলে বুঝা যায় যে, মত ও পথ বিভিন্ন প্রকার হইলেও, সকল শাস্ত্রের লক্ষ্য ও উদ্দেশ্য কিন্তু এক। যেহেতু শাস্ত্রীয় মূল শ্লোকাতির প্রকৃত অর্থ বিভিন্ন প্রকারে বুঝিলেও বুঝা যাউতে পারে, কিন্তু শাস্ত্রোক্ত প্রমাণসহ কোন মতকেই অগ্রাহ্য করা সম্ভবপর নহে। এই যে সঠিক ধারণাস্থলে বিভিন্ন প্রকার সন্দেহ, ইহাই কিন্তু ভ্রমের কারণ। এই ভ্রমজনিত অবস্থায় যে কোনও বিষয়ই হউক না কেন, আমরা কোন একটি বিষয়ে নির্দিষ্ট সিদ্ধান্তে উপনীত হইতে পারি না। উপরন্তু আমরা ঐরূপ কোন একটি মতকে স্বেচ্ছাকৃত ধারণানুযায়ী পোষণ করি এবং সেই মতটিকে সর্ববাদীসম্মত বলিয়া প্রচার করিবার জন্ত তৎপর হই।

শ্রুতিবিচার

স্বরসমূহে শ্রুতি-স্থাপন সম্বন্ধে শাস্ত্রে নানা প্রকার মতভেদ দেখা যায়। যেমন চতুঃশ্রুতি বিশিষ্ট ‘সা’ সুরাস্তর্গত “তীব্রা, কুমুদতী, মন্দা ও ছন্দোবতী” নাম্নী এই চারিটি শ্রুতিকে এক শাস্ত্র মতে ইহার প্রথমটিকে—“কৈশিক-নিষাদ”, দ্বিতীয়টিকে—“কাকলী-নিষাদ”, তৃতীয়টিকে—“চ্যুত-ষড়জ” এবং চতুর্থটিকে—“অচ্যুত ষড়জ” বলা হইয়াছে। এবং অল্প এক শাস্ত্র মতে ঐরূপ প্রথমটিকে—“ষড়জ সাধারণ প্রসঙ্গে বিকৃত নি” দ্বিতীয়টিকে—“কাকলী নিষাদ প্রসঙ্গে বিকৃত নি” তৃতীয়টিকে—“চ্যুত সা” এবং চতুর্থটিকে—“নিষাদ কাকলী প্রসঙ্গে বিকৃত অচ্যুত সা” বলা হইয়াছে। কিন্তু প্রচলিত মতে আদিশ্রুতিস্থিত স্বরসমূহের স্থাপনানুযায়ী, প্রথম শ্রুতির স্থানে “শুদ্ধ সা”, দ্বিতীয় শ্রুতির স্থানে “কোমলতম রে”, তৃতীয় শ্রুতির স্থানে “কোমলতর রে” এবং চতুর্থ শ্রুতির স্থানে “কোমল রে” সংজ্ঞা দেওয়া হইয়াছে। তাহা হইলে দেখা যায়, “সা” সুরের পরবর্তী “কুমুদতী, মন্দা ও ছন্দোবতী” নাম্নী এই তিনটি শ্রুতি “রে” সুরের সংজ্ঞা প্রাপ্ত হইল। এইরূপে সপ্তকাস্তর্গত শ্রুতিসংখ্যাগুলির নানা শাস্ত্র মতানুযায়ী বিভিন্ন প্রকার সংজ্ঞা দৃষ্ট হইয়া থাকে।

আবার চতুঃশ্রুতি বিশিষ্ট ‘সা’ সুরটিকে শ্রুতির প্রথম স্থানে স্থাপনের পরিবর্তে চতুর্থ স্থানে অর্থাৎ আদিশ্রুতি স্থানে স্থাপন না করিয়া চতুর্থ স্বরূপ অন্তশ্রুতি স্থানে স্থাপন করিয়া যথারীতি গণনা করিলে পূর্ব দৃষ্টান্তের শ্রুতি বিভাগানুযায়ী শ্রুতি স্থানের বহু পরিবর্তন লক্ষিত হয়। যেমন চতুর্থ স্বরূপ শেষ শ্রুতি অর্থাৎ “ছন্দোবতী” নাম্নী

শ্রুতি স্থানে 'সা' স্বরকে স্থান দিলে, সেই 'সা' স্বরের পূর্বে অবশিষ্ট তিন শ্রুতি অর্থাৎ "মনসা, কুমুদতী ও তীত্রা" এই তিনটি শ্রুতি 'নি' স্বরের সংজ্ঞা প্রাপ্ত হইয়া থাকে। তাহা হইলে এক্ষণে বেশ ধারণা হইল যে একমতে আদিশ্রুতি স্থানে 'সা' স্বরকে স্থাপন করিলে সেই 'সা' স্বরের শ্রুত্যন্তর মধ্যে 'রে' স্বর আশ্রয় গ্রহণ করে। এবং অন্ত্র মতে অন্ত্রশ্রুতি স্থানে 'সা' স্বরকে স্থাপন করিলে সেই 'সা' স্বরের শ্রুত্যন্তর মধ্যে 'নি' স্বর আশ্রয় গ্রহণ করিয়া থাকে। এই "ষড়্জ" অচল বলিয়া কখনওবা ষড়্জের কতক শ্রুতি অংশ স্বযতে এবং কখনওবা ষড়্জের কতক শ্রুতি-অংশ নিষাদে আশ্রয় গ্রহণ করিয়া কাষ্য করে। সুতরাং যে যাহার কার্য্য করে, সে তাহারই হইয়া থাকে। এইরূপ সপ্তস্বর মধ্যের কেবলমাত্র "শুদ্ধ সা" ও "শুদ্ধ পঞ্চম" ব্যতীত অন্যান্য স্বরগুলি স্বস্থান হইতে বিচলিত হইয়া উভয় পার্শ্বস্থিত স্বরের শ্রুত্যন্তর মধ্যে আশ্রয় গ্রহণ করিলে, তাহা বিকৃত স্বব নামে অভিহিত হয় ও তদনুযায়ী রূপান্তরিত হইয়া বিভিন্ন প্রকার সুরাতিসুর স্বরের সংজ্ঞা প্রাপ্ত হইয়া থাকে।

কেবলমাত্র চতুঃশ্রুতি বিশিষ্ট "সা" স্বরকে অন্ত্রশ্রুতির স্থাপনানুযায়ী মতে শ্রুতির চতুর্থ স্থানে রাখিয়া প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ যে সকল সংজ্ঞা উল্লেখ করিয়াছেন, তৎসম্বন্ধে একটি সূক্ষ্ম শ্রুতি-পরিচয়-তালিকা নিম্নে প্রদত্ত হইল :—

সঙ্গীত-রত্নাকর মতে—

- ১ম শ্রুতি "কৈশিক নিষাদ"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নিষাদ"
- ৩য় শ্রুতি "চ্যুত ষড়্জ"
- ৪র্থ শ্রুতি "অচ্যুত ষড়্জ"

সঙ্গীত-দর্পণ মতে—

- ১ম শ্রুতি "ষড়্জ সাধারণ প্রসঙ্গে বিকৃত নি"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নিষাদ প্রসঙ্গে বিকৃত নি"
- ৩য় শ্রুতি "চ্যুত সা"
- ৪র্থ শ্রুতি "নিষাদ কাকলী প্রসঙ্গে বিকৃত অচ্যুত সা"

সঙ্গীত-পারিজাত মতে—

- ১ম শ্রুতি "তীত্র নি"
- ২য় শ্রুতি "তীত্রতর নি"
- ৩য় শ্রুতি "তীত্রতম নি"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

রাগবিবোধ মতে—

- ১ম শ্রুতি "কৈশিক নি" অথবা "তীত্রতম ষা"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নি"
- ৩য় শ্রুতি "যুতু সা"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

স্বরমেল কলানিধৌ মতে—

- ১ম শ্রুতি "ষট্শ্রুতি নি" অথবা "কৈশিক নি"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নি"
- ৩য় শ্রুতি "চ্যুত ষড়্জ নি"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

চতুর্দশি প্রকাশিকা মতে—

- ১ম শ্রুতি "কৈশিক নি"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নি"
- ৩য় শ্রুতি "পূর্ব সা"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

লক্ষ্যসঙ্গীতের মতে—

- ১ম শ্রুতি "কোমল নি"
- ২য় শ্রুতি "শুদ্ধ নি"
- ৩য় শ্রুতি "তীত্র নি"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

প্রচলিত দাক্ষিণাত্য মতে—

- ১ম শ্রুতি "ষট্শ্রুতি ষা"
- ২য় শ্রুতি "কাকলী নি"
- ৩য় শ্রুতি "পূর্ব সা"
- ৪র্থ শ্রুতি "শুদ্ধ সা"

তারপর ত্রিশ্রুতিবিশিষ্ট 'রে' স্বরটি অর্থাৎ "দয়াবতী, রঞ্জনী ও রতিকা" নামী এই তিনটি শ্রুতি—আদি শ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী মতে 'দয়াবতী' স্থানে "শুদ্ধ রে", 'রঞ্জনী' স্থানে "কোমলতর সা" এবং 'রতিকা' স্থানে "কোমল গা"

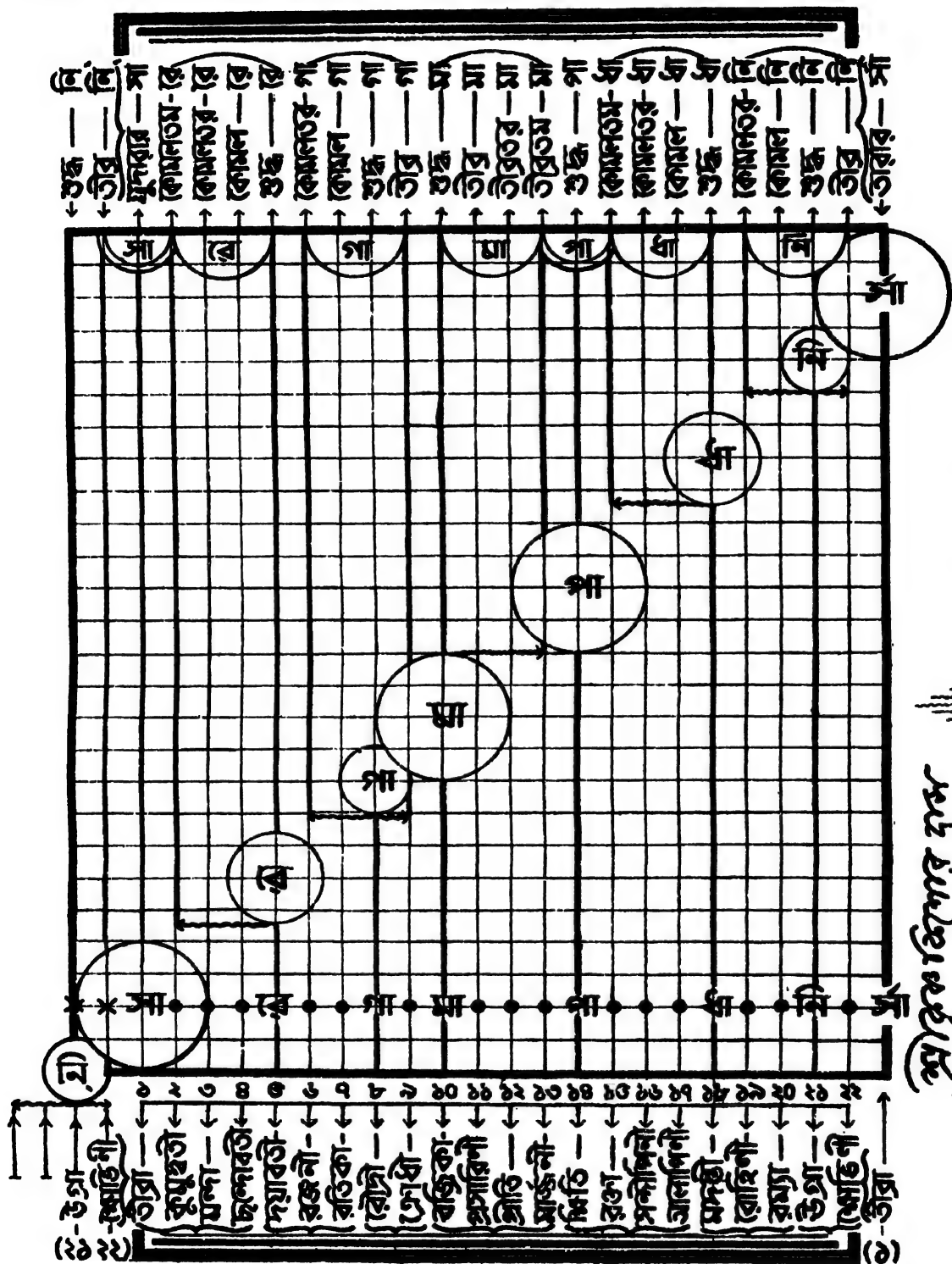
সংজ্ঞা প্রাপ্ত হয়। এবং অস্ত্রশ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী মতে ‘দয়াবতী’ স্থানে “কোমলতম রে”, ‘রঞ্জনী’ স্থানে “কোমলতর রে” এবং ‘রতিকা’ স্থানে “কোমল রে” সংজ্ঞা প্রাপ্ত হয়। তাহা হইলে দেখা যায় যে, আদি ও অস্ত্র শ্রুতির স্থাপনানুযায়ী বিভাগক্রমে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম স্বরস্থানগুলির বহু পরিবর্তন ঘটিয়া থাকে।

আদিশ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী মতে যখন ত্রিশ্রুতি বিশিষ্ট ‘রে’ স্বরটি, স্বস্থানচ্যুত হইয়া ‘সা’ স্বরের শ্রুত্যস্তর মধ্যে আশ্রয় গ্রহণ করে, অর্থাৎ ষড়্জের শ্রুতি সংখ্যার সহিত ঋষভের শ্রুতিসংখ্যা যোগ হইয়া “ঋষভ” কত শ্রুতি বিশিষ্ট হইল, অথবা ঋষভের শ্রুতি-ধ্বনি কত পরিমাণে বৃদ্ধি পাইল, এবং অস্ত্রশ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী মতে যখন দ্বিশ্রুতি বিশিষ্ট ‘নি’ স্বরটি স্বস্থানচ্যুত হইয়া ‘সা’ স্বরের শ্রুত্যস্তর মধ্যে আশ্রয় গ্রহণ করে, অর্থাৎ ষড়্জের শ্রুতি সংখ্যার সহিত নিষাদের শ্রুতি সংখ্যা যোগ হইয়া “নিষাদ” কত শ্রুতি বিশিষ্ট হইল, বা নিষাদের শ্রুতি-ধ্বনি কি পরিমাণে বৃদ্ধি পাইল; এবং পূর্বে আশ্রিত নিজ নিজ অস্ত্রশ্রুতি-ধ্বনি হইতে বিচলিত হইয়া ঐ উভয় স্বর দুইটি কি প্রকার মূর্ত্তি ধারণ করিল, এই সকল বিষয় যথাযথভাবে প্রণিধান করিতে হইলে প্রত্যেক স্বর মধ্যস্থ কম্পন সংখ্যা অথবা অতুরণন গুণভেদ বিষয়ের হিসাব করিয়া বিচার করা আবশ্যিক।

সপ্তকাস্তুর্ত স্বরের মধ্যে কেবলমাত্র প্রথম “সা” স্বরের অস্তুর্ত শ্রুতিসংখ্যা অর্থাৎ শুদ্ধ ‘সা’ ও ‘রে’ কিম্বা শুদ্ধ ‘সা’ ও ‘নি’ এই উভয় স্বরের সূক্ষ্ম শ্রুতি মধ্যে যখন এত প্রকার মতভেদ দৃষ্ট হয়, তখন অবশিষ্ট কয়টি স্বর মধ্যে নানা মতানুযায়ী যে কত প্রকার অবস্থানভেদ পরিলক্ষিত হইয়া থাকে, তাহা নির্ণয় করিতে যাওয়া সহজসাধ্য ত নহেই উপরন্তু প্রাথমিক শিক্ষাপযোগী অবস্থায় ঐ জটিল বিষয়গুলির অবতারণা করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না।

তাহা হইলে এক্ষণে ধারণা হইল যে, শ্রুতিবিচার সম্বন্ধে শাস্ত্রে বহু প্রকার মতের উল্লেখ আছে ও নানা মতানুযায়ী শ্রুতি স্থাপনের হিসাবও বিভিন্ন প্রকার হইয়া থাকে। শ্রুতি বিষয়ের এই জটিল তথ্যের সমাধান করা প্রকৃতই দুর্কোধ্য। শ্রুতি সম্বন্ধে কতকগুলি শাস্ত্রীয় মতের অমুসন্ধানপূর্বক যথারীতি আলোচনা করিয়া দেখিয়াছি বটে, কিন্তু ইহা এমনই এক জটিল তথ্য যে এমন একটিও মত পাইলাম না যদ্বারা উভয় মতের হিসাব বা পদ্ধটিকে একই ধারণায় পোষণ করা যায়। যাহা হউক, শ্রুতি সম্বন্ধে প্রকৃত জ্ঞান লাভ করা সম্ভব হউক বা না হউক, শ্রুতিভরঙ্গগুলি কণ্ঠসাহায্যে উচ্চারণ করা যাউক বা না যাউক, অথবা যন্ত্র ব্যবহারকালীন আবশ্যকীয় সময়ে বিশেষ বিশেষ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম শ্রুতিস্থানগুলি প্রকাশ করা কোনওক্রমে সম্ভবপর না হউক, সঙ্গীতরসপিপাসু মাত্রেরই ভারতীয় উচ্চসঙ্গীত শিক্ষার প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া এই জটিল দুর্কোধ্য ও নিগূঢ় তত্ত্বের নিরাকরণ উদ্দেশ্যে একটা তীব্র আকাঙ্ক্ষা পোষণ করা উচিত। যদিও সঙ্গীতশাস্ত্রের এই অনন্ত সূক্ষ্ম বিষয়টির আলোচনা করার ইচ্ছা আমার আদৌ ছিল না, তথাপি নানা বিষয়ের বিবেচনা করিয়া এই সূক্ষ্ম শ্রুতি বিষয়টি যদ্বারা সর্বসাধারণের উপলব্ধিগম্য হয় তজ্জগুই আমার এই ক্ষুদ্র প্রচেষ্টা। সহজ ও সরলভাবে বর্ণনাই যে প্রাথমিক শিক্ষার একটা বৈশিষ্ট্য, ইহা জন্মদায়ক করিয়া আদিশ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী প্রচলিত মতের সপ্তকাস্তুর্ত শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরসমূহের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম শ্রুতি-পরিচয়ের প্রতিলিপি বা একটি সামঞ্জস্যচক্র পরপৃষ্ঠায় প্রদত্ত হইল।

আদি প্রতিস্থিত স্বরসমূহের সামঞ্জস্যচক্র



স্বরসমূহের স্থান
স্বরসমূহের স্থান

লেখক কৃত সর্বস্বত্ব সংরক্ষিত

সঙ্গীতশাস্ত্রগত স্বরাদির ক্রতিসমূহের নাম ও স্থানসহ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সুরের পরিচয় *

ক্রতিস্থান	ক্রতি সংখ্যা	ক্রতির নাম	আদিক্রতিস্থিত স্বরসমূহ	ক্রতিস্থান	ক্রতি সংখ্যা	ক্রতির নাম	অন্তক্রতিস্থিত স্বরসমূহ
সা	১	তীত্রা—	মৃদারার শুদ্ধ—সা	সা		ছন্দোবতী—	মৃদারার শুদ্ধ—সা
	২	কুমুদতী—	কোমলতম—রে			দয়াবতী—	কোমলতম—রে
	৩	মন্দা—	কোমলতর—রে	রে	৬	নী—	কোমলতর—রে
রে	৪	ছন্দোবতী—	কোমল—রে		৭	রতিকা—	কোমল—রে
	৫	দয়াবতী—	শুদ্ধ—রে		৮	রোদ্রী—	শুদ্ধ—রে
	৬		কোমলতর—গা	গা		ক্রোধী—	কোমলতর—গা
গা	৭	রতিকা—	কোমল—গা		১০	বজ্রিকা—	কোমল—গা
	৮	রোদ্রী—	শুদ্ধ—গা		১১	প্রসারিণী—	শুদ্ধ—গা
মা	৯	ক্রোধী—	তীত্রা—গা	মা		প্ৰীতি—	তীত্রা—গা
	১০	বজ্রিকা—	শুদ্ধ—মা		১৩	মার্ক্জনী—	শুদ্ধ—মা
	১১	প্রসারিণী—	তীত্রা—মা	পা	১৪	ক্ষিতি—	তীত্রা—মা
মা	১২	প্ৰীতি—	তীত্রতর—মা		১৫	রক্তা—	তীত্রতর—মা
	১৩	মার্ক্জনী—	তীত্রতম—মা		১৬	সন্দিপিনী—	তীত্রতম—মা
পা	১৪	ক্ষিতি—	শুদ্ধ—পা	পা	১৭	আলাপিনী—	শুদ্ধ—পা
	১৫	রক্তা—	কোমলতম—ধা		১৮	মদন্তী—	কোমলতম—ধা
	১৬	সন্দিপিনী—	কোমলতর—ধা	ধা	১৯	রোহিণী—	কোমলতর—ধা
ধা	১৭	আলাপিনী—	কোমল—ধা			রম্যা—	কোমল—ধা
	১৮	মদন্তী—	শুদ্ধ—ধা	নি	২১	উগ্রা—	শুদ্ধ—ধা
নি	১৯	রোহিণী—	কোমলতর—নি		২২	কোভিনী—	কোমলতর—নি
	২০	রম্যা—	কোমল—নি		১	তীত্রা—	কোমল—নি
নি	২১	উগ্রা—	শুদ্ধ—নি	সা	২	কুমুদতী—	শুদ্ধ—নি
	২২	কোভিনী—	তীত্রা—নি			মন্দা—	তীত্রা—নি

* সঙ্গীতশাস্ত্রগত স্বরসমূহের আদি ও অন্ত ক্রতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী স্বর-পরিচয়-তালিকাতে যে সকল সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম স্বরের স্থান নির্ণয় করা হইল, ঐ নির্দিষ্ট স্থানগুলিই যে প্রকৃত স্থান অর্থাৎ সকল প্রকার রাগ বা রাগিনীতে উল্লিখিত নির্দিষ্ট স্থানগুলিকে যে ঐ একটি নাত্র বাঁধা নিয়মেই গৃহীত হইবে এ কথা বলা চলে না। তবে ভিন্ন ভিন্ন রাগ বা রাগিনীর বিভিন্ন প্রকারে স্বরবিজ্ঞানানুযায়ী ঐ নির্দিষ্ট ক্রতিস্থানের ঐক্য চ্যুতি বিচ্যুতি ঘটিলে থাকে এবং তদনুযায়ী সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম ক্রতিস্থানগুলিকেও যথারীতি ঐক্য পরিবর্তন করিয়া লইতে হয়। (ক্রমণঃ)

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

ঋপদ সঙ্গীতের পুনর্গঠন

ঋপদ-সঙ্গীতের পুনরুদ্ধারের বৃহৎ পরিকল্পনার কথা আমরা একাধিকবার বলিয়াছি, তবে তাহা সময়-সাপেক্ষ। বিশ্ববিদ্যালয়ে সঙ্গীতের যথোপযুক্ত স্থান না হওয়া পর্যন্ত ঋপদের পাকা ভিত্তি স্থাপন করা সম্ভব হইবে না। তবে তৎপূর্বে তাহার জ্ঞাত প্রস্তুত হওয়া দরকার ও ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র প্রচেষ্টায় ঋপদের রঞ্জিনীশক্তি ও লোকপ্রিয়তার বৃদ্ধি অত্যাৱশ্যক। এজ্ঞাত সর্বপ্রথমে খুব ক্ষুদ্রভাবে আমরা ঋপদের পৃষ্ঠপোষকতা আরম্ভ করিতেছি। মদীয় কলিকাতাস্থ ভবনে (৫৫, বালিগঞ্জ সাহুলার রোড) প্রতি সোমবার ও শুক্রবার সঙ্গীত শিক্ষার ব্যবস্থা আছে। উক্ত দিবসসময়ে রাত্রি আট ঘটিকা হইতে দশ ঘটিকা পর্যন্ত বিভিন্ন ছাত্রবৃন্দ সঙ্গীত শিক্ষা করেন। মদীয় তত্ত্বাবধানে ৩৯টি ছাত্র সেতার, সুরবাহার, সুরশৃঙ্গার ও স্বরোদ শিক্ষা প্রাপ্ত হইতেছেন—তাঁহাদের মধ্যে দুইজন কলিকাতায় ইতিমধ্যে বিশেষ প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছেন। বস্তুতঃ যন্ত্রসঙ্গীতের উৎকর্ষ সম্বন্ধে আমি আর তত চিন্তা করিতেছি না—কলিকাতার যন্ত্রসঙ্গীত শিক্ষা যথায়থ পথে আসিয়াছে—কলিকাতার অধিকাংশ তরুণ যন্ত্রী সেনী পদ্ধতিতে ফিরিয়া আসিতেছেন। সেনীপদ্ধতির খেলালও অনেকে শিখিতেছেন কিন্তু ঋপদ শিক্ষার অভাব আছে। এজ্ঞাত আমি “তানসেন ঋপদ বৃত্তি” নামে বার্ষিক একটি বৃত্তির ব্যবস্থা করিতেছি। আমার প্রত্যক্ষ তত্ত্বাবধানে কয়েকটি স্বগায়ক ছাত্র আমি চাই—যাহাদের বয়স ত্রিশের উর্দ্ধে নহে, এবং যাহারা খেলাল সরগম্ প্রভৃতি বিশুদ্ধ ও

স্থললিত স্বরে গাহিতে পারে। এক্ষণ কতিপয় ছাত্র মনোনীত করিয়া সেনী-ঘরের ঋপদ এক বৎসরে অন্তত ৮১০টি শিক্ষার ব্যবস্থা করিব, সঙ্গে সঙ্গে কর্তে রাগ আলাপনও অভ্যাস করিতে হইবে। বর্ষশেষে অর্থাৎ এখন হইতে এক বৎসর পর, আগামী ৬শরশতী পূজার পূর্বে এই সকল ছাত্রের পরীক্ষা গ্রহণ করা হইবে। পরীক্ষায় প্রথম, দ্বিতীয় তৃতীয় ও চতুর্থ পর্যন্ত স্থান যে যে ছাত্র অধিকার করিবে তাহারা যথাক্রমে ৫০০, ৪০০, ৩০০ ও ২০০ টাকা পারিতোষিক পাইবে। বলা বাহুল্য, ইহাদের শিক্ষার ভার সম্পূর্ণভাবে আমরাই গ্রহণ করিব ও এজ্ঞাত তাহাদের কোনও অর্থব্যয়েরই প্রয়োজন হইবে না।

দ্বিতীয়তঃ বিশ্ববিদ্যালয়ে যে সকল রাগ বর্তমানে ম্যাট্রিকুলেশন পরীক্ষার জ্ঞাত মনোনীত হইয়াছে—সেই সকল রাগের গঠন, আলাপ, ঋপদ, খেলাল ও স্বরগ্রাম সংবলিত একটি পুস্তক আমরা সম্বরণই প্রকাশ করিব। যদিও বিশ্ববিদ্যালয়ের রাগসংগ্রহে কোনও স্বপ্রণালীর পরিচয় পাওয়া যায় না, তথাপি কার্যে অগ্রসর হইতে হইলে আপাততঃ ঐ সকল রাগের উপরেই গ্রন্থ লিখিতে হইবে।

আমাদের এইভাবে ঋপদ শিক্ষা প্রচার ও ঋপদ গ্রন্থ প্রকাশ করিতে হইবে এবং এই সকলের কর্তব্যরূপে আমরা মিঃ তানসেনের বর্তমান বংশধরদেরই প্রতিষ্ঠিত করিয়াছি। এইভাবে সঙ্গীতের পুনর্গঠনে আমাদের আশ্বাস সাফল্যমণ্ডিত হইবে, তাহাতে কোনও সন্দেহ

নাই। অনেক বিজ্ঞ ব্যক্তি এইরূপ প্রয়াসকে “ওস্তাদপন্থী সঙ্গীতের ব্যর্থ চেষ্টা” বলিয়া সমালোচনা করিবেন আমরা জানি—কিন্তু তাহাতে আমরা দুঃখিত বা ক্ষুব্ধ নহি। আমরা কাজ করিতে চাই, তাই নিম্না আমাদের অঙ্গের ভূষণ। “ওস্তাদপন্থী সঙ্গীত” মানে হইতেছে, গতানুগতিকতা, প্রতিভার নিরোধ ও নীবসতা। বলা বাহুল্য, ইহার কোনটিই আমাদের ধ্রুপদ শিক্ষায় থাকিবে না। আমরা তানসেনের ধ্রুপদ শিক্ষা দিলেও সেই আলাপ ও ধ্রুপদের ভিত্তির উপরে নানা রকমের উদ্ভাবনী শক্তির বিকাশের মুক্ত অবকাশ দিব—বাংলায় বহুবিধ ছন্দে নূতন নূতন টংএর প্রবর্তনার অবসর দিব। রাগ রচনার ও তালের স্বাধীনতা আমরা

বিকশিত করিয়া দিব—অথচ Classical ভিত্তি অটুট থাকিবে।

সাধারণ ব্যক্তি ভিন্ন এখন কেহই স্বেচ্ছায় কৃষ্ণচন্দ্রের ধ্রুপদ, খেয়াল, ঠুংরী ও Modern Bengali Songকে “ওস্তাদপন্থী সঙ্গীত” বলিবেন না। তথাকথিত ওস্তাদীভীত বন্ধুদের অমরোধ করি, তাঁহারা কৃষ্ণবাবুর গান শ্রবণ করুন, তাঁর গানের নবগঠন সম্পূর্ণ সৌন্দর্য্যের উপরে—মহম্মদ দবীর খাঁ সাহেবের প্রত্যক্ষ শিক্ষার উপরে প্রতিষ্ঠিত। অথচ তিনি ধ্রুপদ, খেয়াল, বাংলা ও কীর্ত্তন গানে “ওস্তাদপন্থার” কোনও দোষই পান নাই। ধ্রুপদভীতি ও ওস্তাদীভীতি এইভাবে দেশ হইতে সম্পূর্ণভাবেই অপসারণ করিতে হইবে।

পুস্তক পরিচয়

গোপেশ্বর-গীতিকা (২য় ভাগ) — গীতসাগর শ্রীযুক্ত গণেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক প্রণীত ও প্রকাশিত।
মূল্য ১/- এক টাকা।

ইহা একখানি গান ও স্বরলিপির পুস্তক। গানগুলির রচয়িতা সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়। গোপেশ্বরবাবুর স্মরণ্য পুত্র গীতসাগর শ্রীযুক্ত গণেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় সর্বসমেত উনত্রিশটি গান বিভিন্ন স্বরলয়ে ধ্রুপদ ও খেয়াল শ্রেণীর মধ্যে পর্য্যবসিত করিয়া

এই পুস্তকে লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। গানগুলির অধিকাংশই দেবদেবী ও ঋতুবিষয় লইয়া রচিত। গোপেশ্বরবাবুর সঙ্গীতশাস্ত্রাভিজ্ঞতার খ্যাতি সমগ্র বঙ্গদেশ তথা ভারতবিদিত, সুতরাং তাঁহার রচিত গীতসমূহের নূতন করিয়া বিশ্লেষণ করিবার কিছুই নাই। “গোপেশ্বর গীতিকা”র প্রথম ভাগের ত্রায় দ্বিতীয় ভাগটিও সঙ্গীত-রসজ্ঞের নিকট সমাদৃত হইবে, ইহা আমরা খুবই আশা করি। ছাপা ও বাঁধাই ভাল।

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত



মন্মথনাথ স্মৃতি সভা

গত ১০ই ফেব্রুয়ারী শনিবার সন্ধ্যায় টালা নিবাসী হাইকোর্টের ডেপুটি রেজিষ্টার ও প্রসিদ্ধ তবলা বাদক স্বর্গত মন্মথনাথ গঙ্গোপাধ্যায় মহাশয়ের সপ্তম বার্ষিক স্মৃতিসভার অস্থগঠান শোভাবাজার ৮তারকনাথ বসু মহাশয়ের বাটাতে সম্পন্ন হইয়াছে। এই পুণ্য-স্মৃতি-অস্থগঠানে নিখিল-ভারত হিন্দু মহাসভার সুরোগ্য সম্পাদক শ্রীযুক্ত নির্মলচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় এম. এ., বি. এল., পি. আর. এস মহোদয় সভাপতির আসন গ্রহণ করিয়াছিলেন। সভার প্রারম্ভে সমাগত কতিপয় ভক্তমহোদয় স্বর্গত মন্মথনাথের গুণাবলীর উল্লেখ করিয়া তাঁহার স্মৃতির প্রতি সম্মান প্রদর্শন করেন। সভাপতি মহাশয় তাঁহার অভিভাষণ প্রসঙ্গে বর্তমান সঙ্গীত এবং মন্মথনাথের অবদান সম্বন্ধে এক সারগর্ভ বক্তৃতা প্রদান করিয়াছিলেন। অতঃপর সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতকলাবিদগণ এবং মন্মথনাথের সুরোগ্য শিষ্যবৃন্দ কণ্ঠ ও যন্ত্রসঙ্গীতাদি করিয়া সভাস্থ সকলকে বিমল আনন্দ দান করেন।

পরিশেষে আমরা এই স্মৃতি-অস্থগঠানের উদ্যোক্তাগণের ও মন্মথনাথের সুরোগ্য ছাত্রবৃন্দের প্রমে যে একরূপ একটি বিরীচি অধিবেশন প্রতি বৎসর হইতেছে তজ্জগৎ তাঁহাদিগকে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাইতেছি। আশা করি স্বর্গত আত্মার আশীর্বাদ ও প্রেরণা বহন করিয়া তাঁহার। এই অস্থগঠানের স্বায়ীত্ব দানে সমর্থ হইবেন।

কালীপ্রসন্ন স্মৃতিসভা

কলিকাতাবাসীর শ্রদ্ধাঞ্জলী

ভারতবিখ্যাত সঙ্গীতাচার্য ৮কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রতি সম্মান প্রদর্শনের জন্ত গত ১৪ই মাঘ রবিবার সন্ধ্যা ছয়টার সময় এলবার্ট হলে এক বিরীচি সভার অধিবেশন হয়। স্ত্রীর হরিশঙ্কর পাল মহোদয়ের অস্থরোধে কলিকাতার

মাননীয় মেয়র শ্রীযুক্ত নির্মলচন্দ্র সেন মহোদয় সভাপতির আসন গ্রহণ করেন। অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মন্মথমোহন বসু মহাশয় বক্তৃতা প্রসঙ্গে বলেন, তিনি গত বৎসর এই সভায় স্বর্গত কালীপ্রসন্নবাবুর নামে একটি রাস্তার নামকরণ করিবার প্রস্তাব উত্থাপন করেন, সঙ্গীতাচার্যের যোগ্য স্মৃতির স্থায়ী প্রতিষ্ঠা দিতে তাহা প্রায় দ্বিসহস্রাধিক ব্যক্তির সমর্থন লাভ করে। উপস্থিত এই বিষয়ে তিনি কলিকাতা কর্পোরেশনের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। সভাপতি মহাশয় তাঁহার অভিভাষণে সঙ্গীতাচার্যের প্রতি সম্মান প্রদর্শন করিয়া তাঁহার জীবনকথা সংক্ষেপে আলোচনা করেন এবং ভারতীয় সঙ্গীতে ৮কালীপ্রসন্নের দান ও “ভ্রাস্তরঙ্গ” বাদ্যযন্ত্রে তাঁহার অভ্যাসার্থ্য ক্ষমতা সম্বন্ধে একটি ছন্দগ্রাহী বক্তৃতা করেন। অতঃপর সঙ্গীতের জলসা আরম্ভ হয়। সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের ছাত্র শ্রীযুক্ত যামিনীনাথ গাঙ্গুলীর খেয়াল সঙ্গীত বেশ উচ্চাঙ্গের হইয়াছিল। পরিশেষে শ্রীযুক্ত শ্রামবিনোদ গাঙ্গুলীর স্বরোদ বাদন ও তাঁহার সহিত শ্রীযুক্ত হীরেন্দ্র-কুমার গাঙ্গুলীর তবলা সঙ্গত বিশেষ উচ্চাঙ্গের হওয়ায় সভাস্থ শ্রোতাগণ অতিশয় মুগ্ধ হইয়াছিলেন। রাত্রি নয়টার সময় সভা ভঙ্গ হয়।

মহিলা সুরসাধনালয়ে বানী পূজা

গত ৩০শে মাঘ মঙ্গলবার ১০৩, বিডন স্ট্রীটস্থ ‘মহিলা সুরসাধনালয়ে’ সমারোহের সহিত শ্রীশ্রীবাগেবীর অর্চনা সম্পন্ন হইয়াছে। সন্ধ্যারতির পর বিদ্যালয়ের পরিচালক শ্রীযুক্ত দুর্গাচরণ বিশ্বাস মহাশয়ের পরিচালনায় মেয়েদের সঙ্গীতপারদর্শিতার পরিচয় দেওয়া হয়। কুমারী শেফালী লাহা স্থললিত ভাবে প্রাচীন বাংলা গান গাহিবার পর কুমারী নন্দরাণী গাঙ্গুলী তবলায় “লহরা”

বাজাইয়াছেন। কুমারী নিরুপমা দত্ত হারমোনিয়মে বিশেষ কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। কুমারী ইলারানী বহুর বেহুলা নৃত্য, কুমারী শেফালি লাহা ও কমলা দাসের ছুরিকানৃত্য (ড্যাগার ড্যান্স) বিশেষ উল্লেখযোগ্য হইয়াছিল। এই অমুঠানে বহু বিশিষ্ট ভক্তমহোদয় ও মহিলা যোগদান করিয়াছিলেন।

যোগেন্দ্র সঙ্গীতালয়

শ্রীযুক্ত ভোলানাথ চক্রবর্তী প্রতিষ্ঠিত 'যোগেন্দ্র সঙ্গীতালয়ের' প্রথম বার্ষিক পরীক্ষা ও উৎসব গত ২২শে ফেব্রুয়ারী, ফতেপুর গার্ডেন রীচস্টিত (মেটিয়াবুরুজ) শ্রীযুক্ত মন্থনাথ দাস মহাশয়ের বাটিতে সন্ম্পন্ন হইয়াছে। সুবিখ্যাত গীতশিল্পী শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় উক্ত বিদ্যালয়ের ছাত্রছাত্রীগণের পরীক্ষা গ্রহণ করিয়া অতিশয় প্রীত হন এবং কিরূপ পরিচালনায় বিদ্যালয়টি ক্রমশঃ উন্নতিলাভ করে সে সম্বন্ধে কিছু বলেন। মেটিয়াবুরুজ অঞ্চলে উক্ত সঙ্গীতালয় ব্যতীত আর কোন সঙ্গীত বিদ্যালয় নাই। সাধারণের সহানুভূতি দ্বারা এই বিদ্যালয়টি সুপ্রতিষ্ঠিত হইলে এই অঞ্চলের অধিবাসিগণের সঙ্গীত শিক্ষার বিশেষ সুযোগ হইবে।

চন্দননগরে সঙ্গীত সন্মিলন

চন্দননগরস্থিত সন্তান সঙ্ঘের রজত-জয়ন্তী উপলক্ষে বিগত ২৮শে মাঘ রবিবার বেলা ১১ ঘটিকার এক সঙ্গীত প্রতিযোগিতা ও সঙ্গীত সন্মিলনের অধিবেশন হয়। এই প্রতিযোগিতায় চল্লিশটি ছাত্রী যোগ দিয়া খেয়াল, আধুনিক ও কীর্তন এই তিন বিষয়ের প্রতিযোগিতা করেন। এই অধিবেশনের পৌরোহিত্য করিয়াছিলেন পণ্ডিতপ্রবর শ্রীযুক্ত অশোকনাথ শাস্ত্রী এবং সঙ্গীতপ্রতিযোগিতার বিচারকার্য করিয়াছিলেন শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় ও শ্রীযুক্ত রামকিষণ মিশ্র। রাত্রি ৭ ঘটিকায় সঙ্গীত সন্মিলন আরম্ভের পূর্বে সভাপতি মহাশয় একটি সঙ্গীত সম্বন্ধে সমন্বয়যোগী নাস্তিদীর্ঘ বক্তৃতা করেন। পরে ভারত বিখ্যাত সুরশিল্পী সঙ্গীতাত্যাক্ষ শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় স্থলিত কণ্ঠে পাণ্ডিত্যপূর্ণ স্বর প্রকাশের দ্বারা আড়ান, বাহার ও ভামণলতীর খেয়াল গান করিয়া সভাস্থ সকলকে বিশেষভাবে মুগ্ধ করেন।

পরে পণ্ডিত শ্রীযুক্ত রামকিষণ মিশ্রের খেয়াল, ঠুংরী এবং শ্রীযুক্ত শ্রামবিনোদ গঙ্গোপাধ্যায়ের স্বরোদ বাজা সকলকে মোহিত করে। এই অমুঠানে প্রায় দুই সহস্রাধিক শ্রোতার সমাগম হইয়াছিল।

শ্রীশ্রীসরস্বতী পূজা উপলক্ষে আসর

৩২৯, আপার চিংপুর রোডস্থ স্কুল ভবনে সঙ্গীতাত্যাপক শ্রীযুক্ত রামশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের ছাত্র ও ছাত্রীবৃন্দের দ্বারা মহাসমারোহে শ্রীশ্রীসরস্বতীমাতার আরাধনা হইয়া গিয়াছে। ঐদিন সাপ্তাহকাল হইতে সঙ্গীতের আসর বসিয়াছিল। প্রথমতঃ ছাত্র ও ছাত্রীবৃন্দের সঙ্গীতাদি হয়। তৎপরে সঙ্গীতাত্যাক্ষ শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের ছাত্রী সুপরিচিতা ও সুগায়িকা কুমারী পাকলবালা দে দুইখানি খেয়াল ও একটা ভজন গাহিয়া সকলকে মুগ্ধ করেন। পরে সত্যকিঙ্করবাবু দুই ঘটকাল বাহার, বসন্ত, জয়জয়ন্তীর খেয়াল ও একটা ভজন গান করেন। তৎপরে রমেশবাবুর মালকৌশ ও শঙ্করার খেয়াল গানের পর সত্যকিঙ্করবাবু সেতারে বেহাগ ও ভৈরবী বাজাইয়া রাত্রি ২ ঘটিকায় সঙ্গীত সমাপন করেন। সভাস্থ সকলে ইহাদের গীতবাত্ত শ্রবণে মস্তাবিষ্টের দ্বায় মুগ্ধ হইয়াছিলেন। প্রীতিভোজনাতে এই অমুঠানের সমাপ্তি হয়। অমুঠানের উদ্যোক্তাদিগের উদ্যম ও শ্রমসহিষ্ণুতা বিশেষ প্রশংসনীয় হওয়ায় আমরা তাঁহাদিগকে আন্তরিক শুভেচ্ছা জ্ঞাপন করিতেছি।

ই, বি, আর ওয়েলফেয়ার কমিটির

উদ্যোগে সঙ্গীত প্রতিযোগিতা

গত ২৩শে ফেব্রুয়ারী শুক্রবার কাঁচরাপাড়া রেলওয়ে ইনষ্টিটিউটে ই, বি, আর ওয়েলফেয়ার কমিটি কর্তৃক একটি সঙ্গীত প্রতিযোগিতা অমুষ্ঠিত হইয়াছে। সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় এবং কাজী নজরুল ইসলাম প্রায় দুইশত ছাত্রীর খ্যাল ও বাজলা গানের পরীক্ষা গ্রহণ করেন। খ্যাল গানের প্রতিযোগিতা অপেক্ষাকৃত ভাল হইয়াছিল। ই, বি, রেলওয়ের প্রধান এজেন্ট মিঃ এল্, পি, মিত্র এবং অন্যান্য উচ্চপদস্থ কর্মচারী এবং বহু গণ্যমান্য ভক্ত মহোদয় এই সভায় উপস্থিত ছিলেন।

নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মিলন

গত পৌষ সংখ্যায় নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মিলনের সুরশিল্পীদের বিষয় আলোচনাকালে ভারত বিখ্যাত গুণী সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের নাম ভ্রমবশতঃ উল্লেখ করা হয় নাই। সত্যকিঙ্করবাবুর গান ১লা জাহ্নঘারী নৈশ-অধিবেশনে হইয়াছিল। উক্ত অধিবেশনে তিনি স্তম্ভুর কণ্ঠে দরবারী কান্ডার আলাপ ও খেয়াল গাহিয়া স্বরের নানারূপ বৈচিত্র্যপূর্ণ অলঙ্কারের দ্বারা রাগকে লীলায়িত করিয়া সভাস্থ সকলকে বিশেষভাবে মুগ্ধ করিয়াছিলেন।

নেত্রকোণা ব্রজেন্দ্রকিশোর সঙ্গীত সমাজের পঞ্চম বার্ষিক উৎসব

বিগত ২৭শে ও ২৮শে জাহ্নঘারী নেত্রকোণা ইউনিয়ন বোর্ড এসোসিয়েশন হলে নেত্রকোণা ব্রজেন্দ্রকিশোর সঙ্গীত সমাজের পঞ্চম বার্ষিক অধিবেশন মহাসমারোহের সহিত সম্পন্ন হইয়াছে। উক্ত অস্থানে কলিকাতা, ময়মনসিংহ, গৌরীপুর প্রভৃতি স্থান হইতে রেডিও এবং গ্রামোফোনের খ্যাতনামা সুরশিল্পীগণের অপূর্ণ সমাবেশ হইয়াছিল। হিন্দুস্থানী ও বাংলা সঙ্গীত এবং যন্ত্রসঙ্গীতের এইরূপ বিরাট আয়োজন নেত্রকোণায় আর কখনও সংঘটিত হয় নাই। স্থানীয় বালকবালিকাদের ভিতর সঙ্গীতের উৎকর্ষ সাধন করিবার উদ্দেশ্যে একটি সঙ্গীত প্রতিযোগিতা হইয়াছিল। এতদুপলক্ষে কলিকাতা হইতে আগত ভারত বিখ্যাত সঙ্গীতবিদগণ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের সুযোগ্য ছাত্র শ্রীযুক্ত সুধীরলাল চক্রবর্তী মহাশয় তাঁহার স্থলিত কণ্ঠে খেয়াল, ঝুমরী, ভজন ও বাংলা গান গাহিয়া নেত্রকোণাবাসীদের প্রাণে বিমল আনন্দের সঞ্চার করিয়াছিলেন। তাহা ছাড়া রেডিও ও গ্রামোফোনের স্বকণ্ঠ গায়ক শ্রীযুক্ত দেবেন্দ্র বাগ্‌চী মহাশয় সুরচিত আধুনিক বাংলা গান গাহিয়া সকলকে মুগ্ধ করেন। ভারত বিখ্যাত সেতারী স্বর্গীয়

গুস্তাদ এনায়েৎ হুসেন খাঁ সাহেবের সুযোগ্য ছাত্র শ্রীযুক্ত জিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত মহাশয়ের সেতার বাদন শ্রোতৃমণ্ডলীর মনোবন্দন করিয়াছিল। কণ্ঠসঙ্গীত ও যন্ত্রসঙ্গীতের সহিত ময়মনসিংহের তরুণ তবলাবাদক শ্রীযুক্ত স্বরেন্দ্রচন্দ্র রায় মহাশয়ের তবলাবাদন প্রকৃতই অপূর্ণ হইয়াছিল। গৌরীপুর হইতে আগত শ্রীযুক্ত হরেন্দ্রচন্দ্র চক্রবর্তী মহাশয়ের তবলা সঙ্গতও উপভোগ্য হইয়াছিল। পূর্ববঙ্গের বিখ্যাত বাউল গায়ক পীতাম্বর ও কাঁলাচাদের বাউল গানও শ্রোতৃবর্গকে আনন্দদান করে। স্থানীয় শিল্পীদের মধ্যে শ্রীযুক্ত সুধীরচন্দ্র সেন, জিতেন্দ্রচন্দ্র চক্রবর্তী, চুণীলাল সাথাল, স্বরেন্দ্রচন্দ্র মজুমদার, জ্ঞানেন্দ্রচন্দ্র মজুমদার ও বাঙ্গালীরায়েমের নাম উল্লেখযোগ্য। উপরোক্ত স্থানীয় শিল্পীদের দ্বারা গঠিত “ব্রজেন্দ্রকিশোর সঙ্গীত সমাজের ঐক্যতানবান” (Orchestra)-ও সুন্দর হইয়াছিল।

এই উৎসবের সহিত যে সঙ্গীত প্রতিযোগিতার আয়োজন হয়, তাহাতেও প্রতিযোগীগণ বিশেষ কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন। আমরা সর্বাঙ্গতঃ করণে এই সঙ্গীত সমাজটির ক্রমোন্নতি কামনা করি।

সঙ্গীত সম্মিলনী

গত ২৪শে ফেব্রুয়ারী সন্ধ্যা সাড়ে ছয় ঘটিকায় নিউ পার্ক থ্রীট সঙ্গীত সম্মিলনী ভবনে প্রদ্যেয় ডাঃ ডি, এন, মৈত্র মহোদয় নৃত্যকলার ব্যায়ামের উপযোগীতা সম্বন্ধে এক বক্তৃতা প্রদান করেন। ডাঃ মৈত্র নৃত্যের সহিত স্বাস্থ্যের যে একটি বৃহৎ সম্বন্ধ রহিয়াছে, তাৎক্ষণিক তাঁহার সংগৃহীত কয়েকটি বিদেশী ফিল্ম সাহায্যে নৃত্য ও স্বাস্থ্য সম্বন্ধে এক সারগর্ভ বক্তৃতা দ্বারা বিবাটি সাধারণের উপলব্ধিগম্য করেন। আমরা তাঁহার এই প্রচেষ্টার প্রতি সর্বাঙ্গতঃ করণে প্রীতি জানাইতেছি। পরিশেষে তরুণ গায়ক শ্রীযুক্ত বিনয় ঘোষ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের দ্বারা সভাস্থ সকলকে মুগ্ধ করেন।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিদগণ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমদ্রথমোহন বসু, এম-এ।



সঙ্গীতসাধক স্বর্গত জ্ঞানদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী



১৬শ বর্ষ }

ফাল্গুন, ১৩৪৬ সাল

{ ১১শ সংখ্যা

সঙ্গীতসাধক স্বর্গত জ্ঞানদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

বাংলার নিভৃত পল্লীভূমিতে সঙ্গীতের কত যে নীরব পূজারী রহিয়াছেন, তাঁহাদের সন্ধান আমরা বড় একটা রাখিনা। এই নীরব পূজারীদের মধ্যে ময়মনসিংহ জেলার কালীপুরের অল্পতম জমিদার স্বর্গত জ্ঞানদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী মহাশয় অল্পতম। বক্ষ্যমান প্রবন্ধে তাঁহারই সংক্ষিপ্ত জীবন-বৃত্তান্ত আলোচনা করিতে পাইয়া নিম্নে কয়েক বিশেষ গৌরবান্বিত মনে করিতেছি।

স্বর্গত জ্ঞানদাবাবু ১৩০৩ সালের চৈত্র মাসে ময়মনসিংহ জেলার কালীপুর গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁহার পিতা কালীপুর মহাম তরফের জমিদার শ্রীযুক্ত প্রমোদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী। প্রবন্ধে প্রমোদাবাবু সঙ্গীতশাস্ত্রে

বিশেষ অভিজ্ঞ না হইলেও, ভারতীয় সঙ্গীতের একজন বিশেষ অমুরাগী। একদা প্রাচীন বাংলা রূপদ গান গাহিয়া তিনি বেশ সুনাম অর্জন করিয়াছিলেন। জ্ঞানদাবাবুর সঙ্গীতপ্রতিভার পরিচয় তাঁহার শৈশবকালেই দৃষ্ট হয়। শৈশবকালে পাঠাভ্যাসে অত্যধিক মনোযোগী হওয়ায় সঙ্গীতচর্চায় তিনি বিশেষ মনোযোগ দিতে পারেন নাই। তিনি আনন্দমোহন কলেজে চতুর্থ বার্ষিক শ্রেণী পর্যন্ত অধ্যয়ন করিয়াছিলেন, কিন্তু ছুঃখের বিষয় একালে তাঁহার স্বাস্থ্যভয় হওয়ায় বি. এ. পরীক্ষায় অসমর্থ হইলেন। অতঃপর তিনি সঙ্গীতচর্চায় গভীরভাবে আত্মনিয়োগ করেন।

১৩২৯ সালের শুভ ১৩ই আশ্বিন জ্ঞানদাবাবুর সঙ্গীত-সাধনার প্রথম দীক্ষা হয়। ময়মনসিংহ গৌরীপুরের স্বনামধন্য জমিদার ও ভারতীয় সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষক শ্রীযুক্ত ব্রজেনকিশোর রায়চৌধুরী মহাশয় তাঁহাকে সঙ্গীতের প্রথম দীক্ষা দান করেন। প্রথমে তাঁহার নিকট এস্ট্রাজ বাদন শিখিয়াছিলেন এবং মুরাদালীর সংগ্রহ হইতে কল্যাণের একটি মসিদখানি গৎ সর্বপ্রথম তিনি আয়ত্ত করিয়াছিলেন। পূজনীয় ব্রজেনবাবুর নিকট কিছুকাল এস্ট্রাজ শিখিবার পর ভারত-বিখ্যাত সেতারী স্বর্গত ওস্তাদ এনায়েৎ হুসেন খাঁ সাহেবের নিকট কণ্ঠসঙ্গীত সাধনায় ব্রতী হইয়া কিছু উচ্চাঙ্গের গান ও গৎ সংগ্রহ করেন। বলা বাহুল্য, স্বর্গত এনায়েৎ খাঁ সাহেব তাঁহাকে শ্রেষ্ঠতম শিষ্য মনে করিয়া তাঁহার যাবতীয় সঙ্গীত-সংগ্রহ জ্ঞানদাবাবুকে দান করিয়া গিয়াছেন। কিছুকাল কণ্ঠসঙ্গীত সাধনার পর সঙ্গীতের ঔপপত্তিক বিষয়টা তিনি বিশেষভাবে অহুশীল করিয়া তাহাতে অসাধারণ ব্যুৎপত্তি লাভ করেন। তাঁহার এই সঙ্গীতশাস্ত্রাভিজ্ঞতার জন্ত বাংলার সঙ্গীতজ্ঞ-মণ্ডলী তাঁহাকে “বাংলার ভাতখণ্ডে” আখ্যা দিয়া ভূষিত করিতেন। স্বরলিপি বিষয়েও তাঁহার যথেষ্ট ক্ষমতা ছিল। শুনা যায়, পূজনীয় ব্রজেনবাবু যখন ৮কাশীধামে অবস্থান করিতেছিলেন তখন তাঁহার নিকট বহু গুণীর সমাবেশ হইত। জ্ঞানদাবাবুও তখন তাঁহার সঙ্গে ৮কাশীধামে ছিলেন। উক্ত গুণীগণ যখন তাঁহাদের ভবনে আসিয়া সঙ্গীতাদি করিতেন, তখন জ্ঞানদাবাবু ঐ সকল গুণীর অজ্ঞাতে এবং অন্তরালে রহিয়া তাঁহাদের গানগুলি শ্রবণ-পূর্বক সঙ্গে সঙ্গে তাহা স্বরলিপি করিয়া রাখিতেন। স্বরলিপিতে তাঁহার গায় এইরূপ অদ্ভুত ক্ষমতাসীল ব্যক্তি সচরাচর বড় দৃষ্ট হয় না। ময়মনসিংহ গৌরীপুর ষ্টেটের যাবতীয় সঙ্গীত-সংগ্রহ তাঁহারই হস্তলিপি দ্বারা সুরক্ষিত হইয়াছে। পূজনীয় ব্রজেনবাবুর সম্পর্কে তিনি ভ্রাতুষ্পুত্র,

তাঁহারই পুত্রাধিক স্নেহলাভে ভারতীয় সঙ্গীতের মূল্যবান রত্নাদি সংগ্রহে তিনি সমর্থ হইয়াছিলেন। সঙ্গীত-সাধনাই ছিল তাঁহার জীবনের শ্রেষ্ঠ কাম্য—এজন্যই তিনি সঙ্গীতের নীরব পূজারী ছিলেন। জীবনে আত্মপ্রচারের জন্ত তিনি কোনদিন কোনরূপ আগ্রহ প্রকাশ করেন নাই। তাঁহার নিকট কেহ সঙ্গীতশিক্ষার্থী হইলে তাঁহাকে তিনি শিষ্যরূপে গ্রহণ করিতেন না, নিজের গায় একজন সঙ্গীতের সাধারণ সেবকরূপেই তাঁহাকে গ্রহণ করিতেন। খেয়াল ও ঠুংরীতে অতি বিচক্ষণ মুক্তাগাছার রাজকুমার শ্রীযুক্ত জিতেন্দ্রকিশোর আচার্য্য চৌধুরী মহাশয়ও কিছুকাল তাঁহাকে সঙ্গীত শিক্ষাদান করিয়াছিলেন। জিতেন্দ্রবাবুর সম্পর্কে আসিয়া তিনি ভারতের বহু বিশিষ্ট গুণীর গীতবাণী শ্রবণ করিবার সুযোগ পাইয়াছিলেন। সে সময়ে মুক্তাগাছার রাজবাটিতে ভারতের বিভিন্ন দেশ হইতে বহু গুণীর সমাবেশ হইত। জ্ঞানদাবাবুর সঙ্গীত-পাণ্ডিত্যের পরিচয় পাইয়া বাংলার খ্যাতনামা তরুণ গীতশিল্পী শ্রীযুক্ত ভীষ্মদেব চট্টোপাধ্যায় মহাশয় তাঁহার নিকট কিছু সঙ্গীত সংগ্রহ করেন। জ্ঞানদাবাবুর সুযোগ্য সহোদর শ্রীযুক্ত নীরদাকান্ত লাহিড়ী চৌধুরী মহাশয়ও জ্যেষ্ঠ ভ্রাতার নিকট সেতার শিখিয়া বিশেষ কৃতিত্ব অর্জন করিয়াছেন। নীরদাবাবু স্বর্গত এনায়েৎ খাঁ সাহেবের নিকট সেতার বাদন শিখিলেও, জ্ঞানদাবাবুর নিকটই অধিক সময় তালিম পাইয়াছেন। নীরদাবাবুর সেতারবাদনের পরিচয় কলিকাতার বেতার কেন্দ্র মারফৎ মাঝে মাঝে আমরা শ্রবণ করিয়া থাকি। তদ্ব্যতীত বিগত এলাহাবাদ নিখিল-ভারত সঙ্গীত সম্মেলনে ও কলিকাতা নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলনে সেতার বাজাইয়া তিনি বিশেষ খ্যাতি অর্জন করিয়া গিয়াছেন। স্বর্গত জ্ঞানদাবাবুর সঙ্গীত-সাধনার পূর্ণ বিকাশ নীরদাবাবুর মধ্য দিয়া লাভ করুক, ভগবদ্ সন্নীপে ইহাই আমরা কামনা করি।

জানদাবাবু সঙ্গীতশাস্ত্রে যেমন অভিজ্ঞ ছিলেন, খেলাধুলায়ও তাঁহার বিশেষ খ্যাতি ছিল। তিনি ক্রিকেট খেলায় একদা বেশ প্রসিদ্ধি লাভ করিয়াছিলেন। সঙ্গীতের জ্ঞায় খেলা-ধুলার পৃষ্ঠপোষকতা করিতে তিনি কখনও কোনরূপ ত্রুটি করিতেন না।

পারিবারিক জীবনে জানদাবাবু বিশেষ সুখীই ছিলেন। নয়মনসিংহ জেলার টাঙ্গাইল মহকুমাস্তর্গত এলেকা নিবাসী প্রসিদ্ধ গণিতশাস্ত্রবিৎ ৮মাদবচন্দ্র চক্রবর্তী মহাশয়ের প্রথম দৌহিত্রী এবং শ্রীযুক্ত শরৎকমল ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের প্রথম কন্যা শ্রীযুক্তা কমলানন্দ দেবীর সহিত তাঁহার বিবাহ হয়। তাঁহার তিন পুত্র ও তিন কন্যা বর্তমান। জানদাবাবুর জীবনের অধিকাংশ সময়ই তিনি

দৈহিক পীড়ায় অস্থস্থ থাকিতেন, তথাপি তিনি সঙ্গীত-সাধনায় কদাপিও অবহেলা প্রকাশ করেন নাই। তিনি ছিলেন নিরহঙ্কার ও সদালাপী। তাঁহার মধুর বাবহারে সকলেই পরম তুষ্ট হইতেন। বাংলার এই নীরব সঙ্গীত-পুঞ্জারী বর্তমান বধের বিগত এই ভাঙ্গ বেলা চারি ঘটিকায় রক্তমাশয় রোগে আক্রান্ত হইয়া পরলোক গমন করেন। মৃত্যুকালে তাঁহার বয়স মাত্র ৪১ই বৎসর হইয়াছিল। তাঁহার এই অকাল প্রয়াণে বাংলা দেশ একজন প্রকৃত সঙ্গীতসেবককে হারাইয়াছে। আমরা তাঁহার পরিবারবর্গকে আন্তরিক সমবেদনা জানাইয়া তাঁহার অমরাঙ্গার শান্তি কামনা করিতেছি।

নব সঙ্গীত

শ্রীদিলীপকুমার রায়

প্রাচীন সঙ্গীতের আদর ও বহু চর্চা নিশ্চয়ই চাই। শ্রদ্ধা জীবনের মস্ত কথা। কিন্তু শুধু প্রাচীনতার চর্চাতেই নবীনতার উদ্বোধন হয় না। একথার তাৎপৰ্য্য এই যে, আমাদের নানা গানে শুধু রাগসঙ্গীত আনলেই চলবে না, নব নব স্বর melody সৃজন না করলে সঙ্গীতের মুক্তি নেই। একথা নূতনও নয়, ছাশাশ বৎসর পূর্বে ব'লে গিয়েছিলেন প্রাতঃস্মরণীয় শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, যিনি আরো ব'লে গিয়েছিলেন যে, আমাদের সঙ্গীতে চাই নাট্যসঙ্গীতের প্রতিষ্ঠা। এক একটি মনোভাব স্বরের পটভূমিকায় উজ্জ্বল ক'রে ফুটিয়ে তোলা নাট্যসঙ্গীতের তথা কাব্যসঙ্গীতের অঙ্গ। এই কথাটি “ছায়ার আড়ালে” গানটির ভাব ও স্বরে সাধামত ফুটিয়ে তোলবার চেষ্টা করেছি—কতদূর সফলকাম হয়েছে সে বিচারের ভার সঙ্গীতানুগামীদের উপর। কেবল এইটুকু মাত্র স্বরকারের বক্তব্য যে, শুধু প্রাচীন ষ্ট্যাণ্ডার্ড থেকে যেন নবীনের বিচার করবার চেষ্টা করা না হয়। যুগপ্রবর্তক ঋষি শ্রীঅরবিন্দের এ মহাবাণী যেন আমরা না ভুলি যে, “We do not belong to the past dawns but to the hours of the future.”

এই আদর্শ নিয়েই নব নব স্বরভঙ্গির রচনায় হাত দেওয়া। গ্রামোফোনে শ্রীমতী উমা বহুর গাওয়া “শ্রীচরণে নিবেদনে”তে তালফেরের বৈচিত্র্য করবার চেষ্টার মূলেও এই আদর্শ আমাকে নব স্বরভঙ্গিতে প্রবর্তিত করেছে। নব নব আঁখর যোগে বাংলা গান গাওয়ার ভঙ্গিতেও কীতনের মহৎ সম্পদ বাংলা গানে আনার চেষ্টা করেছি, গ্রামোফোনে গাওয়া আমার “আর কিছু তো জানি নে মা” গানটিতে—যেটি স্বকবি শ্রীবৃন্দেব ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের লেখা। এ গান দুটির স্বরলিপি সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকার পাঠক পাঠিকাকে শীঘ্রই দেবার ইচ্ছা রইল। ইতি —স্বরকার

স্বরলিপি

ছায়ার আড়ালে তোমারি তো আলো জ্বলে
চাঁদের কুঞ্জন সাক্ষ্য গগনতলে।

মুখরতা মাঝে

নীরবতা রাজে

মুকুতা ঢেউয়ের তলে (কত).....

ছায়ার নুপুরে আলো যে অদূরে জ্বলে।

“আয় আয়” ব’লে যে বাঁশি তোমার বাজে (হেন)

কানে শুনি যারে প্রাণে হয় শুনি না যে (কেন !)

অকূল উধাও

সে সুর ফুটাও

দুরাশার শতদলে.....

যেথা ছায়াবুকে আলো তব সুরে জ্বলে।

অঁধারে মিলাও যে রূপ রূপের মণি (এসে)

মরণে শুনাও জীবন জয়ধ্বনি (হেসে)

তুফান-পাথারে

তারি-অভিসারে

তরী মোর যেন চলে.....

ছায়াপারে যেথা আলো সুরে কথা বলে।

কথা, সুর ও স্বরলিপি—শ্রীদিলীপকুমার রায়

+	o	+
II গা -া পপা মগা	রসা রধ্ সা রা	গা পমা গমা গরা গা মা রা গা
ছা o ষা o o o	র o o o আ o	ড়া লে o o o o তো o মা o
+	o	+
সা রা ন্ সা ধা ন্ সা রা	গা ধা -া গা ধ্ ন্ সা রা গা	
রি o তো o আ o লো o	জ লে	o o o o o
+	c	+
পা -া পা -া	পা -া পধা পপা	গপা মমা গা মা
টা o দে	o কু o o o	জ o o o ন o
		সা
রা -া মগা রসা	ন্ রা গা পা	মা গা -া -া মগা রা সা ন্
ধা o গ o o o	গ o ন o	ত লে o o o o o o

+ না -১ ধনা ধধা | পধা পপা মপা মমা । গমা গগা রা ধ্১ | ধ্১ -১ ন্১ -১ ।
মু ০ খ ০ ০০ র ০ ০০ তা ০০০ মা ০০০ ঝে ০ নৌ ০ র ০

+ সা -১ রা -১ মজ্জা -১ রা -১ । মা -১ রপা মগা গা । মরা -১ ।
ব ০ তা ০ রা ০ জে ০ মু ০ কু ০ ০০ তা ০ ঢে উ

গধা পপা মা -১ | পা গা -১ মা । গমা পধা গধা পমা | গমা ধপা মগা রসা ।
য়ে ০ ০০ রি ০ | ত লে ০ ০ ক ০ ০০ ০০০০ | ত ০ ০০ ০০ ০০

+ গা -১ রসা ন্ধ্১ ধ্১ -১ ধা -১ । পমা গরা রা -১ গা -১ গমা পধা ।
ছা ০ যা ০ ০০ র ০ নু ০ গু ০ ০০ রে ০ আ ০ লো ০ ০০

+ পধা -১ গধা পমা | গমা গমা পা ধপা । মা গা -১ -১ | মধা পপা গপা মমা ।।
যে ০ অ ০ ০০ | দু ০ ০০ রে ০ জ লে ০ ০ | ০০ ০০ ০০ ০০

।। পা -১ -১ -১ পা -১ -১ -১ । পা জ্জা ধপা গা রগা -১ মা -১ ।
আ ০ ০ য় আ ০ ০ য় বো ০ লে ০ যে ০ বা ০
জা ০ ধা ০ রে ০ মি ০ লা ০ ০ ও ধে ০ ক ০

+ রা -১ গা -১ পমা গরা ন্ধ্১ সরা । গা পা -১ -১ জ্জপা ধনা ধা পা ।
শি ০ ভো ০ মা ০ ০০ ০০ ০০ র বা জে ০ ০ | হে ০ ০০ ন ০
প ০ ক ০ পে ০ ০০ ০০ ০০ র ম গি ০ ০ | এ ০ ০০ সে ০

+
পা -১ ক্রপা না | ধপা ক্রা ক্রা -১ I পা ক্রা পা -১ ক্রপা ধা পধা -১ I
কা ০ নে ০ ০ শু ০ ০ নি ০ যা ০ রে ০ প্রা ০ ০ গে ০
ম ০ র ০ ০ গে ০ ০ শু ০ না ০ ০ শু জী ০ ০ ব ০

+
পমা গরা গা -১ | রা গা ধপা ক্রপা I মা গা -১ -১ | সরা গপা মা গা I
হা ০ ০০ ০ শু ০ নি ০ ০০ না যে ০ ০ কে ০ ০০
ন ০ ০০ জ ০০ ০০ ধ নি ০ ০ হে ০ ০০ সে

পা -১ পা ক্রা ধপা ক্রপা মা -১ I গা -১ মা রা না -১ রা -১ I
অ ০ কু ০ ল ০ উ ০ ধা ০ শু ০ সে ০ স্ব ০
তু ০ ফা ০ ন ০ পা ০ ধা ০ রে ০ তা ০ রা ০

+
গা পা গা -১ রমা -১ -১ -১ I না -১ না -১ ধা -১ পা -১ I
র ০ কু ০ টা ০ ০ শু হু ০ রা ০ শা ০ র ০
অ ০ ভি ০ সা ০ ০ রে ত ০ রী ০ মো ০ র ০

ক্রা -১ গরা গা | ক্রা ধপা -১ মা I গা | রমা ন্ধা ধা -১ ধা -১ I
শ ০ ত ০ ০ দ লে ০ ০ যে ০ ধা ০ ০০ ছা ০ রা ০
যে ০ ন ০ ০ চ লে ০ ০ ছা ০ রা ০ ০০ পা ০ রে ০

পমা গরা রা -১ গা -১ গমা পধা I পধা -১ গধা পমা গমা গমা পা ধপা I
বু ০ ০০ কে ০ আ ০ লো ০ ০০ ত ০ ব ০ ০০ স্ব ০ ০০ থে ০
যে ০ ০০ ধা ০ আ ০ লো ০ ০০ স্ব ০ রে ০ ০০ ক ০ ০০ ধা ০

+
মা গা -১ -১ | মধা পপা পপা মমা II
জ লে ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০
ব লে ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০

=

=

০০০০

রাগ-বিবোধ

(পূর্বানুভূতি)

শ্রীব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

গুজ্জরী—গুজ্জরী মালবকৈশিক রাগের ভাষা। নিষাদ ইহার গ্রহ ও অংশস্বর, বড়জ ত্রাস স্বর। ঋষভ ও নিষাদ এবং ঋষভ ও মধ্যম স্বরে পরস্পর সঙ্গতি। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষা।

পৌরাণী—ইহাও মালবকৈশিক রাগের অন্ততম ভাষা। বড়জ ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। বড়জ ও মধ্যম স্বরের প্রয়োগ ইহাতে বহুল। ইহাও একটি সম্পূর্ণ জাতীয় সঙ্গীত ভাষা।

অর্দ্ধবেসরী—মালবকৈশিক রাগের ভাষা অর্দ্ধবেসরীর অংশ ও গ্রহ স্বর মধ্যম, বড়জ ত্রাস স্বর। এই ভাষায় নিষাদ স্বর দুর্বল এবং অপর স্বরগুলি পরস্পর সমবলসম্পন্নরূপে ব্যবহৃত হয়। ইহাও একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষা।

শুদ্ধা—মালবকৈশিকের ভাষা 'শুদ্ধা'র অংশ ও গ্রহ স্বর মধ্যম, ত্রাস স্বর বড়জ। এই ভাষা সপ্তস্বরযুক্ত অর্থাৎ সম্পূর্ণ জাতীয়। ইহা প্রচুর ব্যবহৃত হয়।

মালব-রূপা—মালবকৈশিকের ভাষা 'মালবরূপা'র অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ, এই ভাষায় নিষাদ ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত। গান্ধার স্বর প্রবলভাবে ব্যবহৃত হয়।

আভারী—মালবকৈশিকেরই অপর ভাষা আভারী। ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর বড়জ। ইহাতে নিষাদ ও মধ্যম স্বর অল্পভাবে প্রযুক্ত হয়। বড়জ ও ঋষভ স্বরের পরস্পর সঙ্গতি। বীররসে এই ভাষা প্রযোজ্য।

কাছোজী—'কাছোজী' মালবকৈশিকের একটি বিভাষা। বড়জ ইহার অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে ঋষভ

ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত, নিষাদের ব্যবহার অধিক, বড়জ স্বর মজ্জ। গমকের প্রয়োগে এই বিভাষা উগ্র।

দেবার বর্দ্ধনী—মালবকৈশিকের বিভাষা দেবার বর্দ্ধনীর অংশ স্বর বড়জ, ত্রাস স্বর পঞ্চম। ইহাতে গান্ধার ও নিষাদ স্বর বজ্জিত।

গান্ধারী—'গান্ধারী' গান্ধার পঞ্চম রাগের ভাষা। ধৈবত ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর। বড়জ ও মধ্যম স্বরের মাধুর্য্যে বিচুড়িত এই ভাষা সর্বিজনের বিশেষতঃ শ্রীজনের প্রিয়।

গান্ধার-বল্লী—'গান্ধার-বল্লী' ভিন্ন বড়জ রাগের ভাষা। মধ্যম ইহার অংশ স্বর। ধৈবত ত্রাস স্বর। ইহা বড়জ ও ধৈবতযুক্ত একটি সম্পূর্ণ ভাষা। এই ভাষা পিতৃকার্য বা শ্রাদ্ধের সময় গীত হয়।

কচ্ছেলী—'কচ্ছেলী' কূটতানযুক্ত, ভিন্ন বড়জ রাগের ভাষা। উহার গ্রহ ও অংশ স্বর বড়জ, ত্রাস স্বর মধ্যম। এই ভাষায় গান্ধার ও ধৈবত স্বর বজ্জিত। মতান্তরে ইহাতে গ্রহ ও অংশ স্বর মধ্যম, গান্ধার ও নিষাদ বজ্জিত, ঋষভ স্বর তার ও মজ্জভাবে প্রযুক্ত হয়।

স্বরবল্লিকা—'স্বরবল্লিকা' ভিন্ন বড়জ রাগের ভাষা। ইহাতে ঋষভ স্বর বজ্জিত। নিষাদ গ্রহ স্বর, ধৈবত অংশ ও ত্রাস স্বর। মুনিসম্মত এই ভাষাটি মৃদু-প্রাকৃতিক।

নিষাদিনী—'নিষাদিনীও' ভিন্ন বড়জেরই ভাষা। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর।

মধ্যমা—ভিন্ন বড়জের ভাষা 'মধ্যমা'র গ্রহ ও অংশস্বর ধৈবত, ত্রাসস্বর মধ্যম।

গুচ্ছা—ভিন্ন ষড়জ রাগের ভাষা 'গুচ্ছা', ঋষভ ও পঞ্চম বজ্জিত একটি ঔদ্রুব ভাষা, মতান্তরে কেবল পঞ্চম বজ্জিত ষাড়ব ভাষা। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহার এই ধৈবত স্বরটি মৃদুল প্রকৃতির। ষড়জ ও গান্ধার স্বরের পরস্পর সঙ্গতি। গান্ধার অপভ্রাস স্বর। ইহাতে ষড়জ, মধ্যম ও গান্ধার ও ধৈবত স্বর মস্ত্রভাবে প্রযুক্ত হয়।

দাক্ষিণাত্যা—'দাক্ষিণাত্যা'ও ভিন্ন ষড়জেরই ভাষা। ইহার পঞ্চম স্বরটি দুর্বল। স্তুরাং ইহা একটি ষাড়ব ভাষা। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। এই ভাষায় স ও ধ এবং স ও ম স্বরের পরস্পর সঙ্গতি।

পুলিন্দী—'পুলিন্দী' ভিন্ন ষড়জেরই একটি গান্ধার ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত ঔদ্রুব ভাষা। ধৈবত ইহার অংশ স্বর, ষড়জ ত্রাস স্বর। ইহাতে স ও ধ এবং স ও ম স্বরের পরস্পর সঙ্গতি। এই ভাষা পুলিন্দ বা ব্যাধগণের প্রিয়।

ডুমুরা—'ডুমুরা' ভিন্ন ষড়জ রাগের ভাষা, ইহা ঋষভ বজ্জিত ষাড়ব ভাষা। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। এই ভাষা ব্রহ্মচারিগণ কর্তৃক গীত হইয়া থাকে।

ষড়জ ভাষা—'ষড়জভাষা'ও ভিন্ন ষড়জেরই অন্ততম ভাষা। ইহাতে ঋষভ ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত। ধৈবত ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে কাকলি নিষাদ ও অন্তর গান্ধার ব্যবহৃত হয়। দেনপূজাকালে এই ভাষা গেয়।

কালিন্দী—'কালিন্দী'ও ভিন্ন ষড়জ রাগেরই একটি ভাষা। গান্ধার ইহার অংশ স্বর, ধৈবত ত্রাস স্বর। ইহাতে নিষাদ স্বর দুর্বল, পঞ্চম ও ঋষভ স্বর বজ্জিত, অবশিষ্ট চারি স্বরে ইহার আরোহ ও অবরোহ মনোরম।

ত্রিকণ্ঠী—'ত্রিকণ্ঠী'ও ভিন্ন ষড়জ রাগেরই অন্ততম ভাষা। ধৈবত ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর, আর ঋষভ অপভ্রাস স্বর। ঋষভ ও মধ্যম স্বরে পরস্পর সঙ্গতি। এই ভাষায় পঞ্চম-বজ্জিত।

গান্ধারী—'গান্ধার' ইহার অংশ স্বর, মধ্যম ত্রাস স্বর, ভিন্ন ষড়জের ভাষা। এই গান্ধারীতে মধ্যম স্বর বজ্জিত। এই ভাষা প্রাচীন সঙ্গীতচার্য্য শাদুলের সম্মত।

পৌরাণী—'পৌরাণী' ভিন্ন ষড়জ রাগের বিভাষা। মধ্যম ইহার অংশ স্বর, ধৈবত ত্রাস স্বর, ঋষভ এই বিভাষায় দুর্বল। মধ্যম, ঋষভ ও পঞ্চম স্বরে পরস্পর সঙ্গতি। 'পৌরাণী' নাগগণের প্রিয়।

মালবী—ভিন্ন ষড়জ রাগের বিভাষা 'মালবী' একটি সম্পূর্ণ বিভাষা। মধ্যম ইহার অংশ ও গ্রহ স্বর, ত্রাস স্বর ধৈবত। এই বিভাষায় ধৈবত মস্ত্র, স, রি, গ, ম এই চারিটি স্বর বহুলভাবে প্রযুক্ত।

কালিন্দী—'কালিন্দী'ও ভিন্ন ষড়জ রাগেরই অন্ততম বিভাষা। গান্ধার ইহার গ্রহ স্বর, ধৈবত ত্রাস স্বর, নিষাদ ইহাতে অল্প প্রযোজ্য, পঞ্চম ও ঋষভ স্বর বজ্জিত। অন্তান্ত স্বরগুলি সমানভাবে প্রযোজ্য। এই বিভাষা বিন্ধ্যের দ্যোতনায় ব্যবহার্য্য।

দেবার বর্দ্ধনী—ভিন্ন ষড়জের বিভাষা 'দেবার বর্দ্ধনী'র অংশ স্বর নিষাদ, ধৈবত ত্রাস স্বর। এই বিভাষায় ঋষভ স্বর বজ্জিত।

নাদ্যা—'নাদ্যা' একটি সঙ্গীত জাতীয় ভাষা। এই ভাষাটি 'বেসর ষাড়ব' রাগ হইতে উদ্ভূত। ষড়জ ইহার গ্রহ স্বর, মধ্যম ত্রাস স্বর। ইহাতে গান্ধার স্বরের প্রয়োগ অধিক, পঞ্চম স্বর বজ্জিত। এই ভাষা সায়াহুকালে গেয়।

বাহ্য ষাড়বা—'বাহ্যষাড়বা' বেসর-ষাড়বেরই ভাষা। মধ্যম ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষা। এই ভাষায় নিষাদ ও গান্ধার এবং ঋষভ ও মধ্যম স্বর পরস্পর সঙ্গতিযুক্ত।

পার্বতী—'পার্বতী' বেসর ষাড়বের একটি বিভাষা। এই ভাষাটি সম্পূর্ণ জাতীয়।

গ্রীকগী—বেসর-ষাড়বের অপর বিভাষা গ্রীকগী।
মধ্যম ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে নিষাদ ও গান্ধার
এবং ঋষভ ও ধৈবত স্বর পরস্পর সঙ্গতিযুক্ত।

বেগবতী—আঞ্জনেয় বা হুম্মানের মতে বেগবতী
'মালবপঞ্চম' রাগের বিভাষা। পঞ্চম ইহার গ্রহ ও
ত্রাস স্বর, ধৈবত অংশ স্বর। ইহা সম্পূর্ণ জাতীয়
ভাষা।

ভাবিনী—ভাবিনীও মালবপঞ্চমেরই বিভাষা। পঞ্চম
ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। ষড়জ অপগ্রাস স্বর।
ইহাতে ঋষভ স্বর বর্জিত।

বিভাবিনী—'বিভাবিনী' মালব-পঞ্চমেরই একটি
সম্পূর্ণ বিভাষা। ইহারও অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর পঞ্চম।
এই বিভাষায় মধ্যম, গান্ধার ও ধৈবত স্বর অল্প এবং ষড়জ
স্বর মন্ত্রভাবে প্রযুক্ত হয়।

তানোদভবা—'তানোদভবা' ভিন্ন তান রাগের
একমাত্র ভাষা। পঞ্চম ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর।
ইহাতে ঋষভ স্বর বর্জিত।

পোতা—'পোতা' মতঙ্গ কথিত পঞ্চম ষাড়ব রাগের
ভাষা। ঋষভ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে
নিষাদ ও ষড়জ স্বর অধিক। ধৈবত স্বর বর্জিত।

শকা—মতান্তরে 'শকা' রেবণ্ডু রাগের ভাষা।
মধ্যম ইহার অংশ স্বর, ঋষভ ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ
ভাষা। ইহাতে গান্ধার, পঞ্চম, ঋষভ ও ধৈবত স্বরের
প্রয়োগ অধিক।

কল্লিনাথ এতস্তিন্ন আরও চারিটি ভাষার নাম ও সংক্ষিপ্ত
পরিচয় সঙ্কলন করিয়াছেন। লক্ষণে এই চারিটি ভাষার
জনক রাগের নাম উল্লিখিত হয় নাই। নিম্নে এই চারিটি
ভাষার নাম ও লক্ষণ বলা যাইতেছে—

পল্লবী—'পল্লবী' ভাষার অংশ ও ত্রাস স্বর ধৈবত।
ইহা একটি সম্পূর্ণ ভাষা। ইহাতে ষড়জ ও ঋষভ স্বরের

প্রয়োগ অধিক এবং গান্ধার স্বর তারভাবে প্রযুক্ত হইয়া
থাকে।

'ভাসবলিতা'—'ভাসবলিতা' একটি অন্তর ভাষা।
ধৈবত ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে ঋষভ অল্প ও
পঞ্চম বর্জিত।

কিরণাবলী—'কিরণাবলী'ও একটি অন্তর ভাষা।
ধৈবত ইহার অংশ স্বর, ষড়জ ত্রাস স্বর। ইহাতে গান্ধার ও
নিষাদ তারভাবে ও মধ্যম মন্ত্রভাবে প্রযুক্ত হয়।

শকবলিতা—'শকবলিতা'ও একটি অন্তর ভাষা।
মধ্যম ইহার অংশ স্বর, ধৈবত ত্রাস স্বর। ধৈবত ও নিষাদ
স্বরের পরস্পর সঙ্গতি।

অতঃপর কল্লিনাথ ছয়টি উপরাগের নাম ও লক্ষণ
উল্লেখ করিয়াছেন। নিম্নে তাহা উদ্ধৃত হইতেছে—

শকতিলক—ষাড়জী ও ধৈবতী জাতির মিশ্রণে
'শকতিলক' নামক উপরাগ উদ্ভূত হইয়াছে। ইহাতে
পঞ্চম স্বর দুর্বল। সন্ন্যাস স্বর ষাড়জী জাতির
অনুরূপ।

টকসৈন্ধব—ষাড়জী ও কৈশিকী জাতির মিশ্রণে
টকসৈন্ধব নামক উপরাগ উৎপন্ন হইয়াছে। ষড়জ ইহার
অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহারও পঞ্চম স্বর দুর্বল।

কোকিলা-পঞ্চম—পঞ্চমী ও মধ্যমা জাতির
মিশ্রণে কোকিলা-পঞ্চম নামক উপরাগ সঙ্কৃত। পঞ্চম
ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর, মধ্যম ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ
জাতীয় উপরাগ।

ভাবনা-পঞ্চম—গান্ধার পঞ্চমী জাতি হইতে
'ভাবনা-পঞ্চম' নামক উপরাগ উদ্ভূত। গান্ধার ইহার
গ্রহ স্বর, পঞ্চম অংশ স্বর, ব্যবহৃত অপর স্বরগুলি সমভাবে
প্রযুক্ত হয়।

নাগ গান্ধার—গান্ধারী ও রক্তগান্ধারী জাতির
সংমিশ্রণে 'নাগ গান্ধার' নামক উপরাগ উদ্ভূত। গান্ধার-

স্বর ইহার গ্রহ, অংশ, ত্রাস স্বর। এই উপরাগ কাকলী নিষাদ ও অন্তর গাঙ্কার সংযুক্ত।

রাগ পঞ্চম—আর্ষভী ও ধৈবতী জাতির সংমিশ্রণে ‘রাগ পঞ্চম’ নামক উপরাগ সম্ভূত। ঋষভ ইহার অংশ ও গ্রহ স্বর, ধৈবত ত্রাস স্বর। এই উপরাগে গাঙ্কার স্বর বজ্জিত।

চতুর কল্লিনাথ এতদ্বিত্ত আরও কতিপয় নিরুপপদ রাগের আলোচনা করিয়া তৎপূর্বকালে প্রচলিত দেশী রাগের আলোচনায় রাগ বিবেকাদ্বায়ে পরিসমাপ্ত করিয়াছেন। আমরা নিয়ে ইহার অনুবাদ লিপিবদ্ধ করিতেছি।

নট্ট রাগ—‘মধ্যমোদীচাবা’ জাতি হইতে নট্ট রাগ সমুদ্ভূত হইয়াছে। মধ্যম ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। ইহার ষড়্জ স্বরটি তার। অগ্র স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য।

ভাস রাগ—‘আত্মী’ জাতি হইতে ভাস রাগ উদ্ভূত। ধৈবত ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর।

রক্তহংস রাগ—রক্তগাঙ্কারী জাতি হইতে ‘রক্ত-হংস’ রাগ উদ্ভূত। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে ঋষভ স্বর বজ্জিত। তার-গাঙ্কারের প্রয়োগে এই রাগটি স্নিগ্ধ হইয়া থাকে।

কোজ্জাস রাগ—ধৈবতী ও আর্ষভী এই দুইটি শুদ্ধ জাতি হইতে ‘কোজ্জাস’ রাগ উৎপন্ন হয়। ষড়্জ ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। এই রাগের ঋষভ ও ধৈবত স্বর দুর্বল।

প্রসব রাগ—‘নন্দয়ন্ত্রী’ জাতি হইতে ‘প্রসব’ রাগ উদ্ভূত হয়। মধ্যম ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর। ষড়্জ ত্রাস স্বর। ইহাতে নিষাদ ও ধৈবত স্বরের পরম্পর সঙ্গতি। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ ও বীররসে প্রযোজ্য।

ধ্বনি রাগ—‘গাঙ্কার পঞ্চমী’ জাতি হইতে ধ্বনি রাগ উৎপন্ন হয়। পঞ্চম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ রাগ। এই রাগে পঞ্চম ও ধৈবত স্বর অধিক। নিষাদ ও গাঙ্কার অল্প এবং মধ্যম স্বর মন্ত্রভাবে প্রযুক্ত হইয়া থাকে।

কন্দর্প রাগ—ষড়্জ কৈশিকী জাতি হইতে ‘কন্দর্প’ রাগ উদ্ভূত। ষড়্জ ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। এই রাগে পঞ্চম স্বর বজ্জিত ও ষড়্জ স্বর মন্ত্রভাবে প্রযুক্ত হইয়া থাকে।

দেশাখ্য রাগ—ধৈবতী ও মধ্যমা জাতির মিশ্রণে ‘দেশাখ্য রাগ’ উদ্ভূত হয়। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। এই রাগে পঞ্চম স্বর বজ্জিত। গাঙ্কার স্বর অল্প ও মধ্যম স্বর মন্ত্রভাবে প্রযুক্ত হয়।

কৈশিক ককুভ রাগ—ধৈবত ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর। এই রাগে গাঙ্কার স্বর তার এবং পঞ্চম স্বর মন্ত্রভাবে প্রযোজ্য।

নট্টনারায়ণ রাগ—‘নট্টনারায়ণ’ একটি সম্পূর্ণ রাগ। মধ্যমা ও পঞ্চমী জাতি হইতে এই রাগ উৎপন্ন হয়। ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। এই রাগ কাকলী নিষাদ ও অন্তর গাঙ্কারযুক্ত। ইহাতে গাঙ্কার স্বর তার। শরৎ-কালে করুণ রসে এই রাগ প্রযোজ্য।

পূর্বপ্রচলিত দেশী রাগ

শঙ্করাভরণ রাগ—তৎকাল প্রচলিত শঙ্করাভরণ রাগে যখন মধ্যম গ্রহ স্বর এবং অগ্র রাগের ছায়া যুক্ত হয়, এবং রাগটি মন্ত্র স্বরে মুদ্রিত হয়, তখন তাহাই প্রাচীন শঙ্করাভরণ রাগ।

মণ্টারব রাগ—এই রাগের গ্রহ ও অংশ স্বর ধৈবত, ত্রাস স্বর মধ্যম। ইহাতে গাঙ্কার স্বর মন্ত্র ও নিষাদ স্বর তার। এই রাগ ভিন্ন ষড়্জ রাগের অঙ্গীভূত।

হংসক—ধৈবত ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর, ইহাতে ষড়্জ স্বর বজ্জিত। ইহাও ভিন্ন ষড়্জ রাগেরই অঙ্গীভূত।

দীপক—একটি সম্পূর্ণ রাগ। ভিন্নকৈশিক মধ্যম' রাগ হইতে এই রাগাঙ্ক উৎপন্ন হইয়াছে। ষড়্জ ইহার গ্রহ স্বর, মধ্যম ত্রাস স্বর। ইহা একটি সঙ্গীর্ণ রাগাঙ্ক। ইহাতে গাঙ্কার ও পঞ্চম স্বর অল্প ও মধ্যম স্বর দীপ্ত। কোন কোন সঙ্গীতাচার্য বলেন—ধন্বানীই উচ্চতরভাবে প্রযুক্ত হইলে তাহাকে দীপক বলে।

রীতি—ভিন্ন ষড়্জ রাগ হইতে রীতি নামক পূর্ণ-জাতীয় রাগাঙ্ক উদ্ভূত। ষড়্জ ইহার গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর।

পূর্ণাটিকা—ষড়্জ ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর, ধৈবত অংশ স্বর। পূর্ণাটিকা সঙ্গীর্ণ সম্পূর্ণ জাতীয় রাগাঙ্ক। ইহাতে ষড়্জ স্বর তার, মধ্যম স্বর মস্ত্র ও অগ্রাশ্র স্বর সমভাবে প্রযুক্ত হয়।

লাটি—লাটা লাটদেশজাত, সম্পূর্ণ জাতীয় রাগাঙ্ক। ষড়্জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর।

পল্লবী—পল্লবী একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ও স্বরসমূহের পরস্পর সঙ্গতিযুক্ত রাগাঙ্ক। ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে গাঙ্কার স্বর তার ও মধ্যম স্বর মস্ত্রভাবে প্রযুক্ত হয়।

ইতি পূর্বপ্রচলিত রাগাঙ্ক।

পূর্বপ্রচলিত ভাষাঙ্ক

গাঙ্কারী—গাঙ্কারীর অংশ ও গ্রহ স্বর ষড়্জ, ত্রাস স্বর পঞ্চম। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষাঙ্ক। ইহার ষড়্জ স্বর তার, অপর স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য—অর্থাৎ বজ্জিত।

বোহানী—মধ্যম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। পঞ্চমের ইহার ত্রাস স্বর ষড়্জ। ইহার ষড়্জ স্বর তার,

মধ্যম মস্ত্র ও অগ্রাশ্র স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য। ইহাতে নিষাদ স্বর বজ্জিত।

শসিতা—গাঙ্কার ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর, ষড়্জ অংশ স্বর, ইহাতে ঋষভ ও পঞ্চম স্বর বজ্জিত, ষড়্জ স্বর মস্ত্র, অগ্রাশ্র স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য। এই ভাষাঙ্কে তার স্বরের প্রয়োগ নাই।

উৎপলী—মধ্যম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষাঙ্ক। ইহাতে স, প ও ধ স্বর তার, নিষাদ মস্ত্র।

গোল্লী—ধৈবত ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে গাঙ্কার স্বর বজ্জিত, নিষাদ স্বর তার, ধ, নি ও স স্বর বহুলভাবে ব্যবহৃত।

নাদানুরী—মধ্যম ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর, ষড়্জ ত্রাস স্বর। ইহাতে ঋষভ স্বর তার, নিষাদ, ধৈবত ও পঞ্চম স্বর অধিক, গাঙ্কার অল্পভাবে প্রযোজ্য। ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষাঙ্ক।

নীলোৎপলী—ধৈবত ইহার গ্রহ ও অংশ স্বর, তার ষড়্জ ত্রাস স্বর। ইহাতে নিষাদ ও গাঙ্কার স্বর বজ্জিত। পঞ্চম মস্ত্র ও অপর স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য।

ছান্না—মধ্যম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে ঋষভ স্বর মস্ত্র ও তৎপরবর্তী (গাঙ্কার) স্বর তার, পঞ্চম স্বর অধিক। ষড়্জ স্বর বজ্জিত।

তরঙ্গিনী—ঋষভ ইহার গ্রহ ও ত্রাস স্বর, ধৈবত অংশ স্বর। ইহা একটি সঙ্গীর্ণ ও সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষাঙ্ক। ইহাতে ষড়্জ ও গাঙ্কার স্বর মস্ত্র, ঋষভ ও ধৈবত স্বর তার, অপর স্বরগুলি সমভাবে প্রযোজ্য।

গাঙ্কার গতি—ধৈবত ইহার অংশ স্বর, পঞ্চম গ্রহ স্বর, ষড়্জ ত্রাস স্বর। ইহা একটি সঙ্গীর্ণ জাতীয় ভাষাঙ্ক। ইহাতে নিষাদ, ঋষভ ও ধৈবত স্বর তার এবং অপর স্বর-গুলি সমভাবে প্রযোজ্য।

গেরঞ্জী—ইহা একটি সঙ্গীত ও সম্পূর্ণ জাতীয় ভাষা। যড়জ ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর। ইহাতে যড়জ স্বর মন্ত্র, পঞ্চম স্বর তারভাবে প্রযোজ্য, নিষাদ ও ধৈবত স্বরের প্রয়োগ অধিক, পঞ্চম স্বরের প্রয়োগ অল্প। বীররসে ইহা প্রযোজ্য।

পূর্বপ্রচলিত ক্রিয়াঙ্গ

ভাবক্রী প্রভৃতি দ্বাদশ প্রকার ক্রিয়াজের গ্রহ, অংশ ও ত্রাস স্বর যড়জ। এতদ্ভিন্ন সম্পূর্ণ যড়বত্ব প্রভৃতি স্বরে অল্পত্ব বহুত্ব প্রভৃতি এবং কোথায় কি প্রকার গমক ব্যবহৃত হইবে এই সমুদয় অপর লক্ষণগুলি উদাহরণ অত্মসরণ করিয়া প্রয়োগ করিতে হইবে।

পূর্বপ্রচলিত উপাঙ্গ

দেবাল—ধৈবত ইহার গ্রহ স্বর, মধ্যম ত্রাস স্বর, ইহা একটি সম্পূর্ণ জাতীয় উপাঙ্গ। ইহাতে পঞ্চম স্বরের প্রয়োগ অধিক। ইহা তিন যড়জ রাগের উপাঙ্গ। কেহ

কেহ ইহাকে সাংলগ্ন হুড় জাতীয় প্রবন্ধ গীতের অন্তর্গত বলিয়া নির্দেশ করেন।

মতান্তরে ইহা বাজালা রাগের উপাঙ্গ। এই মতে ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর মধ্যম। ইহার ঋষভ ও ধৈবত স্বর মূত্ৰ এবং মধ্যম স্বর কল্পিত। নিষাদ, ঋষভ ও পঞ্চম স্বর অল্পভাবে প্রযোজ্য। প্রাচীন সঙ্গীতচার্যগণ এই উপাঙ্গে কামোদ কথিত লক্ষণ প্রয়োগ করিয়া থাকেন। সঙ্গীতবিশারদ মতঙ্গ এই ‘দেবল’ নামক উপাঙ্গটিকে দেবলা নামে উল্লেখ করিয়াছেন।

কুরঞ্জী—পঞ্চম ইহার অংশ, গ্রহ ও ত্রাস স্বর, ইহা ললিত রাগের উপাঙ্গ। ইহাতে ঋষভ ও নিষাদ স্বর বর্জিত, গান্ধার স্বর মন্ত্র এবং যড়জ ও পঞ্চম স্বরের প্রয়োগ অধিক। সঙ্গীতবিজ্ঞাপারদর্শী চতুর কল্লিনাথ এইরূপে শাক্তদেব বিরচিত সঙ্গীত-রত্নাকরের রাগ-বিবেকাধ্যায়ের পরিশিষ্ট ভাগ সংকলিত লক্ষণসমূহ দ্বারা পূর্ণ করিয়াছেন।

সঙ্গীত-রত্নাকরের রাগ-বিবেকাধ্যায় সমাপ্ত।

গান

শ্রীমধুসূদন চট্টোপাধ্যায়

ডাকার মতো তোমায় মাগো

কখনই বা ডাক্তে পারি?

এ যে, সব হারায়ে সব ধরেছি

হয়েছি মা স্মরণারী!

নিত্য নিজের স্বার্থে ঘুরে,

আসল কাজই রাখছ দূরে,

তোমার শরণ নেব যে মা

ভুলেই থাকি ফলি তারি!

ডাকার মতো ডাকলো যারা

তুমি তাদের হলে কী পর?

বিশ্বে তোমার সেবক হয়ে'

পায় নি ত'মা কেউ অনাদর!

আমায় ক্ষমা যদিই করো,

উর্দ্ধে মোরে তুলেই ধরো,

এবার যেন বেঁচেই উঠি

পেয়ে তোমার শান্তি-বারি!

নীলাশ্বরী

নীলাশ্বরী তু সম্পূর্ণা যড়জ পূর্বক মূর্চ্ছনা।

শুদ্ধমেলসমুদ্ভূতা বহুকল্প মনোহরা ॥ ৩৬২

অংশত্ৰ্যাসৌ পমৌ যত্র গরী সনী তথৈব চ।

যড়জ্যাং পঞ্চম উদগানং পঞ্চমাং স স্বরে পুনঃ ॥ ৩৬৩

—সঙ্গীত-পারিজাত

স্বরলিপি

নীলাশ্বরী—চৌতাল

দেখি তেরো কমল চরণ

মিলনকি করত পূজন

স্বর-নর-মুনি ধরত ধ্যান

সদা ভজন গারত।

ইন্দু-বরণ জ্যোত তপন

নীলাশ্বরী রতন ভূষণ

শ্রীচরণ মধুপ মগন

সদা গুণ গুণ গুঞ্জত।

যোহি শরণ তেরো চরণ

ধরম করম ভজন পূজন

আগম মিগম ভেদন

ওহি পরম জ্ঞান পারত।

হামাকো না আরে ভজন পূজন

মুঢ়মতি ভকতি বিহীন

কৈসে মিলে তেরো চরণ

নিশদিন দীন রোরত ॥

পঞ্চম—বাদী। যড়জ—সম্বাদী। ব্যবহার—তুই নিখাদ। গাঙ্কার—কোমল।

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত অমরনাথ ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের ছাত্র—শ্রীগোবর্দ্ধন চন্দ্র

স্থায়ী

II	+												
		পা	-পা	মপা	মপমা	-জা	সরা	জা	সা	মা	পা	পা	
	দে	বী	০	ভেঁ ০	রো ০ ০	০	ক ০	ম	ল				ণ

+												
	মা	পা	সাঁ	-সাঁ	-সাঁ	সাঁ	গা	ধা	গা	পা	পা	
মি	ল	ন	কি	০	০	ক	র	ত	পু	জ	ন	

+	গা	ধা		০	পা	মা		১	পা	পা		০	মা	পণা		২	পা	মজা		৩	-জা	জা	I
	হ	র			ন	র			মু	নি			ধ	র ০			ত	ধা ০			০	ন	

+	রা	সা		০	-সা	গা		১	পা	সা		০	রা	-জা		২	-মা	জপা		৩	-পা	পা	II
	স	দা			০	ভ			জ	ন			গা	০			০	ব ০			০	ত	

অন্তরা

II	+	পা	-পণা		০	পা	মা		১	জা	মা		০	পা	-না		২	না	সী		৩	সী	সী	I
		ই	০ ন			হ	ব			র	ণ			জো	০			ত	ত			প	ন	

+	পরা	রী		০	-সী	গা		১	সী	গা	-গা		০	পা	সী		২	গা	ধা		৩	পা	পা	I
	নী ০	লা			ম	ব			রী ০	০			র	ত			ন	হু			ব	ণ		

+	মা	-পা		০	-সী	সী		১	রী	রী		০	সী	মী		২	জা	রী		৩	সী	সী	I
	লী	০			০ ০	চ			র	ণ			ম	ধু			প	ম			গ	ন	

+	গা	রী		০	সী	গা		১	ধা	পা		০	রা	-জা		২	-মা	জপা		৩	-পা	পা	II
	স	দা			জ	ণ			জ	ণ			জ	০			জ	০			০	ত	

সংগারী

II	+	সা	মা		০	-জা	মা		১	পা	পা		০	মা	-পা		২	সী	গা		৩	ধা	পা	I
		যো	হি			০	শ			র	ণ			তে	০			রো	চ			র	ণ	

+	মা	পা		০	পা	গা		১	ধা	পা		০	মা	পা		২	পা	মা		৩	জা	জা	I
	ধ	র			ম	ক			র	ম			ভ	জ			ন	পু			জ	ন	

+ রা জ্ঞা | ০ সা মা | ১ পা পা | ০ গা -মা | ২ -পা -না | ৩ না সা I
আ গ | ম নি | গ ম | ভে ০ | ০ ০

+ পা রা | ০ -সা গা | ১ ধা পা
এ চি | ০ প | র ম জ্ঞা ০০ | ন পা

আভোগ

II + পা পা | ০ মজ্ঞা মা | ১ গা পা | ০ মা পা | ২ না সা | ৩ সা সা I
হা মা | কো০ না | আ বে | ভ জ | ন পু | জ ন

+ সা গা | ০ পা রা | ১ -জ্ঞা -সা | ০ সা মা | ২ জ্ঞা রা | ৩ সা সা I
মু চ | ম তি | ০ ০ | ভ ক | তি বি | হী ন

+ গপা গা | ০ -গা জ্ঞা সা | ১ গা -গা | ০ ধগা পা | ২ -পসা সা | ৩ সা সা I
কৈ ০ সে | ০ ০ মি | লে ০ | তেঁ ০ য়ে | ০০ চ | র গ

+ গা সা | ০ গধা পা | ১ গগা পা | ০ রা -জ্ঞা | ২ -মা জ্ঞাপা | ৩ -পা পা I
নি শ | দি ০ ন | দী ০ ন | রো ০ | ০ র ০ | ০ ত

স্বরলিপি

বাহার—ত্রিতাল (মধ্যলয়)

বসন্ত আসিল আজি বনে বনে
ছরস্তু পবন বহে ক্ষণে ক্ষণে।
কুমুদুড়ার কলি
বিকশিল বলমলি,
আনন্দ জাগিল আজি
মনে মনে।

শীতের কুহেলি তলে দীপখানি
আজিকে জালিয়া দিল রূপরাণী।
উজলিছে দশদিশি
গন্ধে বরণে মিশি,
মধুর গীতালি রচি
তারি সনে।

কথা—শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীবৈষ্ণনাথ দে

স্বারী

০ মা ধণা - সর্মা সা | ১ না র্‌র্মা গা ধা I + পা -া ধা পা | ৩ মা (-জ্ঞা সা -া) | -া জ্ঞমা -পণা |
ব স ০ ০ ন ত | আ সি ০ ল আ | জি ০ ব নে | ব ০ নে ০ | ০ নে ০ ০ ০ |
০ পা মজ্ঞা -রা সা | ১ রা গ্‌ সা সা I + মা -া পা -ধা | ৩ গা র্‌ সা সর্না -সর্না |
ছ র ন ত | প ব ন ব হে ০ ক ০ | গে ক গে ০ ০ |

অন্তরা

০ মা -া ধা না | ১ না সর্না সর্না সর্না I + না সর্না র্‌জ্ঞা র্‌র্মা | ৩ না র্‌র্মা গা (গা) | ধণসর্না |
ক ব্‌ গ হ | ডা র ক লি | বি ক শি ০ ল ০ | ঝ ল ০ ম লি | লি ০ ০ |
০ ধা গা -গা পা | ১ মা ধপা মজ্ঞা -া I + রসা -রা গ্‌া | ৩ সা -া রজ্ঞা সর্না |
আ ন ন্‌ দ | জা গি ০ ল ০ | আ ০ ০ জি ০ | ম ০ নে ০ ম ০ |
০ মা -া ধা গা | ১ পা -ধা গা র্‌া I + সর্না -সর্না -গধা -গা | ৩ -ধপা -ধা -মজ্ঞা -মা |
নে ০ আ জি | ম ০ নে ম নে ০ ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০ ০ ০ |

সঞ্চারী

মা মা মা পা ^১জ্ঞমা জ্ঞমা রা সা । রা ⁺জ্ঞা মা ধা ধণা ধণা -মপা -া
নী তে র কু হে ০ লি ০ ত লে দৌ ০ প খা নি ০ ০০ ০০ ০

মা গা ধা সা ^১গা পা মপা মপা । সমা ⁺জ্ঞমা মা রা সনা -সা -া -া
আ জি কে জা লি যা দি ০ ল ০ র ০ ০০ প রা গী ০ ০ ০ ০

আভোগ

{সা রা রা রা ^১রা রা সরা -জ্ঞরা । ⁺সনা -সা -া -া | ^৩নসা -রজ্ঞা -রসী নসা
উ জ লি ছে দি ০ ০০ শি ০ ০ ০ ০ ০০ ০০ ০০ ০০

ধণা -রা রা সা ^১না গা নসা -রসী । গা -া -া -ধা -না -া -সা -া
গ ০ ন্ ধে ব র গে মি ০ ০০ শি ০ ০ ০ ০ | ০ ০ ০ ০

মা মা পা পা ধাপা মপা -মপা । মজ্ঞা -া -া -া রসা -রা ন্ সা
ম ধু র গৌ তালি র ০০ ০০ চি ০ ০ ০ ০ তা ০ ০ রি স

মা -া -ধা -গা ^১পা -ধা গা রা । ⁺সনা -সা -গা গা | -ধপা -ধা -মজ্ঞা -মা
নে ০ ০ ০ তা ০ রি স নে ০ ০ ০০ ০ ০ ০ ০ ০০ ০

তান

১। ⁺নসা -জ্ঞা -রসী -নসা | ^৩জ্ঞা -রসী -গা -পমা ।
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০ ০ ০০ ০০ ০০

২। সমা -মজ্ঞা -পমা -ধপা । ^৩গা -সনা -রসী -জ্ঞা । ^১সনা -ধপা -মজ্ঞা -রসা
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

৩। ^০ম'মী -^০জ'মী -^০র'সী -^০নসী | ^১র'জ'ী -^১র'সী -^১গধা নসী | ⁺গধা -⁺পমা -⁺জমা -⁺পধা |
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

^০
-গ'না -^০ধপা -^০জমা -^০রসা |
০০ ০০ ০০ ০০

৪। ⁺জমা -⁺পধা -⁺নসী -^১র'জ'ী | ^১র'সী -^১ধনা -^১স'রী -^১স'গা | ^০গধা -^০ধপা -^০জমা -^০গধা |
আ ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

^১স'না -^১র'রী -^১স'গা -^১ধপা | ⁺মজা -⁺মগা -^১ধগা -^১ধপা | ^০জমা -^০পমা -^০জমা -^০রসা |
০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০

গান

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়

কণ্ঠে আমার নাই কোন সুর নাইকো জানা তান,
আমায় কেন তোমার সভায় গাইতে বলো গান ?
ওগো প্রভু নিখিল লোকের পরম অধীশ্বর,
তোমার সভায় গাইতে যে গান পাই যে বড় ভর ;
লজ্জা আসে ঝড়ের মতন কাঁপায় এ দীন প্রাণ।
আমায় কেন তোমার সভায় গাইতে বলো গান ?
ছিন্ন আমার বীণার তন্ত্রী বাঁধবো কেমন করে ?
গানের কথা কোথায় পাবো সরমে যাই মরে।
আমার প্রাণের অপূর্ণতা জানাই নত হয়ে,
ওগো দয়াল ক্ষমা করো অসীম ধৈর্য্য লয়ে,
এই বিপদে এই দীনেরে করো পরিজ্ঞাণ,
আমায় কেন তোমার সভায় গাইতে বলো গান।

শ্রীখোলবাণ (প্রাচীন গড়েরহাটী হাতুটী)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হাতুটী বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্ত্তন শিক্ষালয়ের

সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত নবদীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায়।

- ১। ঝাঁ (ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ — — — —) (বহুবার)।
- ২। (ঝাঁ ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, ঝাঁ, —, —, —, —) (বহুবার)।
- ৩। (ঝাঁ জেগর জেগর জেগর জেগর) বহুবার বাজিবে।
- ৪। ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ, ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ, ঝাঁ।
- ৫। {(জেগর) ঝাঁ ঝাঁ ঝাঁ ধেই-য়া ধেই} ৩ বার বাজিবে।
- ৬। {(জেগর) ধেনে ধেনে ধেনে ধেইয়া ধেই} ৩ বার বাজিবে
- ৭। {(জেগর) দা গুর গুর দা গুর গুর ধেইয়া ধেই} ৩ বার বাজিবে।
- ৮। {(জেগর) ধেনে দেরে গেলে ধেনে দেরে ধেনে ধেই যা—থেই} ৩ বার বাজিবে।
- ৯। {(জেগর) দা গুর দা গুর দা গুর ধেই যা—থেই —) — গুরু বোল
(তা কুর তা কুর তা কুর ধেই যা—থেই —)} — লঘু বোল
- ১০। {(জেগর) দি দা — জেনিতা ধেই যা—থেই} ৩ বার বাজিবে।
- ১১। {(জেগর) ধেনা ধেনা ধেনা ধেই যা—থেই} ১ বার বাজিবে।
- ১২। {(জেগর) ঝাঁ—ঝাঁ—ঝাঁ— ধেইয়া ঝাঁ—ঝাঁ—ঝাঁ— ধেইয়া-ঝাঁ— ঝাঁ—ঝাঁ—)} ১ বার বাজিবে
- ১৩। (ধেনি ধেনাং দেরে গেলে ধেনিতা ধেটা—) — গুরু বোল
(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে ধেনিতা ধেটা—) — লঘু বোল ১ বার বাজিবে।

১২ক (ধেনি ধেনাং দেরে গেরে ধেনি ধেনাং দেরে গেরে (ধেনেতা খেটা—) = গুরু বোল,

(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে খেনি ধেনাং তেরে কেটে খেনেতা খেটা—) = লঘু বোল।

১৩খ (ধেনি ধেনাং দেরে গেরে ধেনি ধেনাং দেরে গেরে ধেনি ধেনাং দেরে গেরে ধেনেতা খেটা—) = গুরু বোল

(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে খেনি ধেনাং তেরে কেটে খেনি ধেনাং তেরে কেটে খেনেতা খেটা—) = লঘু বোল।

১৪। (ধেনি ধেনাং দেরে গেরে দা ধিনি ধেইয়া) = গুরু বোল,

(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে তা ধিনি ধেইয়া) = লঘু বোল।

১৪ক (ধেনি ধেনাং দেরে গেরে দা ধিনি ধেইয়া দা ধিনি ধেইয়া) = গুরু বোল,

(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে তা ধিনি ধেইয়া তা ধিনি ধেইয়া) = লঘু বোল।

১৪খ (ধেনি ধেনাং দেরে গেরে দা ধিনি ধেইয়া দা ধিনি ধেইয়া দা ধিনি ধেইয়া) = গুরু বোল,

(ধেনি ধেনাং তেরে কেটে তা ধিনি ধেইয়া তা ধিনি ধেইয়া তা ধিনি ধেইয়া) = লঘু বোল।

১৫। (গের গেএরুদা গেরু গেএরুদা ঘেরু গেরদা) = গুরু বোল,

(গেরু গেএরুতা গেরু গেএরুতা গেরু গেএরুতা) = লঘু বোল।

১৫ক (গেরু গেএরুদা ঘেরু গেএরুদা) = গুরু বোল,

(গেরু গেএরুতা গেরু গেএরুতা) = লঘু বোল। বহুবার বাজিবে।

১৫খ (গের গেএরুদা গেরু গেএরুতা) বহুবার বাজিবে।

১৫গ (ঘেরু ঘেরু ঘেরু ঘেরু ঘেরুদা) = গুরু বোল,

(ঘেরু ঘেরু ঘেরু ঘেরু ঘেরুতা) = লঘু বোল।

কোহল-কানাড়া

ইহার উৎপত্তি সারং ও স্বরবাহি যোগে। ইহা ঐড়ব জাতি। ইহাতে মধ্যম ও ধৈবত লাগে না। গান্ধার ও নিখাদ কোমল। বাদী রেখাব। সমবাদী পঞ্চম। ইহা অষ্টাদশ কানাড়ার মধ্যে অন্ততম। ধরণ ও চং আড়ানার জায়।

ঠাট :—সাঁ পা পা জা রা সা সা পা পা সা রা জা পা পা সা রা জাঁ পাঁ রাঁ জাঁ সাঁ

কোহল-কানাড়া—একতাল

শ্রাম মুরতি মন হর লিন।
মোর-মুকুট শিব শোহে,
মুরলী অধর ধরণ ॥
পীতাম্বর সুন্দর ধর, জগজন মনোহর,
ব্রজবালা সঙ্গে লিন ॥ *

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীদুর্গাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায়

স্থায়ী

০	১	+	৩
সাঁ -পা পা	পা পা জা	জা পা পা	পা সাঁ সাঁ
জা ০ ম	ম র তি	ম ন হ	র লি ন
সাঁ -সাঁ সাঁ	পা পা পা	জা -পা পা	জা -রা সা
মো ০ র	ম কু ট	শি	শো ০ হে
সাঁ রা জা	পা পা পা	রাঁ -সাঁ পা	পা -পা -সাঁ
মু র লী	অ ধ র	ধ ০ র	গ ০ ০

অন্তরা

০	১	+	৩
জা -পা পা	-পা পা সাঁ	সাঁ সাঁ সাঁ	রাঁ -সাঁ সাঁ
পী ০ তা	০ স্ব র	স্ব ন্দ র	ধ ০ র
রাঁ -রাঁ রাঁ	সাঁ -সাঁ সাঁ	পা -পা পা	পা -পা পা
জ ০ গ		০ নো	হ ০ র
জাঁ জাঁ -জাঁ	জাঁ জাঁ -জাঁ	পাঁ -রাঁ সাঁ	পা -পা গাঁ
অ. জ ০	বা লা	হে	লি ০ ন ০

* সাধারণের সুবিধার জন্য সহজ উপায়ে স্বরগ্রাম দেওয়া হইল। কেহ কেহ ইহাকে নিচের বড় জ হইতে ধৃত করেন।

স্বরলিপি

দখিন হাওয়ায় ঝরা-পাতার ডালে ডালে লাগল কাঁপন,
আমার মনের ভিতর বাহির ঘরে আজ কিসের নাচন ।
ফাল্গুনী তার বেগীর বাঁধন দিল খুলে আপন ভূলে
তরুলতার পাতায় পাতায় জাগল রঙের মাতন ॥
ওই যে হোথায় শ্যামল বৃকে
বাসন্তিকার অঁচল দোলে
তারই পায়ের নুপুর-ধ্বনি
শতেক ধারায় ছন্দ তোলে ।
দিগন্তের ওই প্রান্ত ঘিরে বারে বারে জাগছে স্বপন
মৌন মুখর সবাই আমার প্রাণে বিছায় আসন ॥

কথা ও সুর—শ্রীধীরেন্দ্রকুমার সরকার

স্বরলিপি—শ্রীঅনাদিকুমার দত্তিদার

[গা দা পা]
II {দা পা মজা জমা মা -পা -া -া I (পা মা জা -রা জা -মা -া -া I
দ খি ম০ হাও যা ০ ০ য়্ ঝ রা পা ০ তা ০ ০ য়্

পা মা জা -ঝা | সা -া -া -ঝা I গা -সা জা মা পা -া -পদা -গদা I
ভা লে ডা ০ | লে ০ ০ ০ লা গ্ ল কা প ০ ০০ ০ন

সাঁ সঁরাঁ সাঁ রাঁ | সঁগা -া -গদা -গা I গা সাঁ গা দা পা মা জমা -জমা I
আ মা০ র ম | নে০ ০ ০০ য়্ ভি ত র বা হি র যা০ ০০

পা -া -া -া | -া -া পা -া I মা মজা জা ঝা সা -া -া -া II
রে ০ ০ ০ | ০ ০ আ জ্ কি সে০ র না চ ০ ০ ন

II মা -পা দা -না না -সী -ী -ী I মা -পা দা না নসী -নসী -ী -ী I
ফা ল গু ০ গী ০ ০ ০ ফা ল গু গী তা ০ ০ ০ ৩

দা না সী দনা না -সী -ী -ী I সী রী সী -রী সী -ী -ী -ধনা I
বে গী র বা ০ ধ ০ ০ ন দি ল খু ০ লে ০ ০ ০ ০ ০

গা গসী গা দা পা -ী -ী -ী I গা সা সা -মা জা -মা -ী -ী I
আ প ০ ন তু লে ০ ০ ০ ত ক ল ০ তা ০ ০ ৩

পা পগা -ধগা পদা পা -মা -জা -ী I জা -মা পা গা পা মা জা -রা I
পা তা ০ ৩ পা ০ তা ০ ০ ৩ আ গ্ ল র ভে র মা ০

গা -সা -ী -ী | -ী -ী -ী -দা II
ত ০ ০ ০ ০ ০ ০ ন

II সরী -জা জা সরী জা -ী -ী -সা I সা রা জা সরী মা -ী -ী -ী I
ও ০ ই যে হো ০ থা ০ ০ ৩ আ ম ল বু ০ কে ০ ০ ০

জা জমা -পদা পা মজা -ী -মা -পা I মা জা জা থা সা -ী -ী -ী I
বা স ০ ০ ন্ তি কা ০ ০ ০ ৩ আ চ ল দো লে ০ ০ ০

পা পা জা -মা পা -ী -ী -ী I গা দা পা মজা মা -ী -ী -সী I
তা রি পা ০ ধে ০ ০ ৩ নু পু র ধ ০ নি ০ ০ ০

সী গা দা পা জা -মা -ী -ী I সা -খা জা মা মসী -ী -ী -ী I
শ তে ক ধা রা ০ ০ ৩ ছ ন্ দ তো লে ০ ০ ০ ০

জঁ জঁ -রঁ সঁ সঁ সঁ মঁ জঁ -াঁ -াঁ -াঁ । জঁ -রঁ সঁ সঁ সঁ সঁ জঁ -রঁ জঁ -সঁ -াঁ ।
 দি গ ০ ন্ তেব্ ওই ০ ০ ০ আ ন্ ত ০ বি রে ০ ০ ০ ০ ০
 রঁ সঁ গঁ -গঁ ধঁ -াঁ -াঁ -াঁ । গাঁ -াঁ দাঁ দাঁ পাঁ -াঁ -াঁ -াঁ ।
 বা রে বা ০ ০ ০ রে ০ ০ ০ ০ জাঁ গ্ ছে ষ
 গাঁ সা সা মা মঁ জঁ -মা -াঁ -াঁ । পাঁ পঁ গাঁ -ধঁ পঁ দাঁ পাঁ -মা -জঁ -াঁ ।
 খ ০ ০ ০ ০ স বা ০ ০ ই আ ০ মা ০ ০ ০
 জঁ -মা পাঁ গাঁ পাঁ -মা জঁ -রা । গাঁ -সাঁ -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ -দাঁ II II
 প্রা ০ গে বি ছা য্ আ ০ স ০ ০ ০ ০ ০ ০

গান

ভজন—কাহারুবা

শ্রীনীলমণি সিংহ

চির-সুন্দর দরশন লাগি'

পিয়াসী প্রাণে প্রভু মরম-দহন জ্বালা

সহে মোর নীর-ধারা জাগি' ॥

অস্তর-মুকুরে নেহারি সদাই

বাহির-ভুবনে কেন খুঁজিয়া না পাই

(মম) নয়ন-পূজারী রহে দরশ-তিয়াশা লয়ে

নিরবধি পলক তেয়াগি' ।

ভকতি-কুসুম মোর বিলোল পরাগ প্রায়

তব চরণ-মধুপে প্রেম-স্বাস বিলাতে চায় ;-

এস মোর চির-চাওয়া অস্তর ধন

মীরার বঁধুয়া চির অরূপ-রতন

(আমি) অরূপে পাগল-পারা রূপে আক দাও ধরা

জনম জনম রূপ মাগি' ।

সেতার শিক্ষা

(পূর্বাহ্নবৃত্তি)

ত্রিভিত্তিকমোহন সেনগুপ্ত

মীড়—

স্বনিপুণ চিত্রকর যেমন বিভিন্ন বর্ণ (colour) আলো ও ছায়ার (light & shade) সংমিশ্রণে এক বর্ণ অস্ত্র বর্ণের সহিত স্নন্দররূপে মিলাইয়া থাকেন, স্বরশিল্পীগণও তদ্রূপ মীড়-অলঙ্কার সাহায্যে বিভিন্ন সুরের স্ফুটন সাধন করেন। ভারতীয় সঙ্গীতে মীড় * সর্বপ্রধান ও সূত্রাব্য অলঙ্কার বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে।

হারমোনিয়ম, পিয়ানো প্রভৃতি যন্ত্রে সুরগুলি কাটা কাটা ভাবে নির্গত হয়। ঐ প্রকার যন্ত্রে মীড় নিষ্পন্ন হয় না বলিয়া হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের অনেক রাগ—(যথা :—দরবারী কানাড়া, মালকোষ, ভৈরব ইত্যাদি) উক্ত প্রকার যন্ত্রে আদায় করা অসম্ভব বিবেচিত হয়। বীণা, সুরবাহার ও সেতার যন্ত্র বাদন হইতেই মীড়ের উৎপত্তি হইয়াছে। রবাব, সুরশৃঙ্গার, সুরোদ প্রভৃতি যন্ত্রে মীড়ের কাজ ঘর্ষণ বা স্ত ক্রিয়া দ্বারা হইয়া থাকে। মীড় দ্বারাই বিভিন্ন সুরের পরস্পরে সংযোগ রক্ষিত হয়। রাগরাগিনীর শোভাবর্দ্ধন করিবার নিমিত্তও উক্ত অলঙ্কারের প্রয়োগ বিশেষ প্রয়োজন হয়। উত্তম সুরবোধ না হওয়া পর্য্যন্ত উক্ত অলঙ্কার আয়ত্তাধীনে আনা দুষ্কর। কারণ, যে কোনও সুরবিভাগ মীড় দ্বারা ঠিক সুরে বাজাইতে উত্তম সুর জ্ঞানের আবশ্যক ও সাধন। সাপেক্ষ।

মীড় কাহাকে বলে ?

অতি ঘন সংলগ্ন আশকে বিভিন্ন গ্রন্থকার মীড় বলিয়া ব্যাখ্যা করিয়াছেন। সেতারের তারে আঘাতান্তর আকর্ষণ বা আকর্ষণান্তর আঘাত করিবার ফলে কোন একটা সুরের রেণ অবিচ্ছেদ্য গতিতে তদপেক্ষা উচ্চ অথবা নিম্নবর্তী সুরের সহিত ক্রমশঃ মিলিয়া যাওয়ার নাম “মীড়”। মীড় সাধারণতঃ দুই প্রকার।

যথা :—(১) **অনুলোম-মীড়**—এই প্রকার মীড় প্রকাশ করিতে তারে আঘাত করিবার পর বাহিরের দিকে টানিয়া সুর প্রকাশ করিতে হয়।

(২) **বিলোম-মীড়**—এই প্রকার মীড়ে প্রথম তার নির্দিষ্ট সুর পর্য্যন্ত টানিয়া পরে আঘাত করিয়া অবরোহক্রমে সুর প্রকাশ করিতে হয়।

* মীড় অর্থে “মুচ্ছনা” শব্দের প্রয়োগ—“মুচ্ছনা”কে দুই একজন প্রাচীন গ্রন্থকার মীড় অর্থে প্রয়োগ করিয়াছেন। বস্তুতঃ মুচ্ছনার অর্থ ভিন্ন। সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থকারগণ প্রত্যেক গ্রামের সপ্তসুরের আরোহণ বা অবরোহণের ক্রমকে মুচ্ছনা বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন।

মীড় বাজাইবার কৌশল :-

(১) অনুলোম-মীড় (আঘাতান্তর আকর্ষণ)

সেতারের যে কোনও পদ্ধতি বাম হস্তের তর্জনী ও মধ্যমাস্থলীর টিপ রাখিয়া দক্ষিণ হস্ত দ্বারা আঘাত করিবার সঙ্গে সঙ্গেই তারটি বাহিরের দিকে টানিয়া ইচ্ছানুযায়ী পরবর্তী স্বরগুলি প্রকাশ করিতে পারিলে অনুলোম-মীড় সংসাধিত হইবে।

যথা :- সা পদ্ধি হইতে—সরা, সরগা, সগা, সরগমা, সমা, ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

রা পদ্ধি হইতে—রগা, রগমা, রমা, রগমপা, রপা ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

গা পদ্ধি হইতে—গমা, গমপা, গপা, গমপধা, গধা, ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

মা পদ্ধি হইতে—মপা, মপধা, মধা, মপধনা, মনা, ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

পা পদ্ধি হইতে—পধা, পধনা, পনা, পধনসা, পসা ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

ধা পদ্ধি হইতে—ধনা, ধনসা, ধসা, ধনসসা, ধসা ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

না পদ্ধি হইতে—নসা, নসসা, নসা, নসসসা, নসা ইত্যাদি

ডা০ ডা০০ ডা০ ডা০০০ ডা০

(২) বিলোম-মীড়—(আকর্ষণান্তর আঘাত)

সেতারের পদ্ধতির উপর তারটিকে তর্জনী ও মধ্যমাস্থলী দ্বারা টিপ রাখিয়া আঘাত করিবার পূর্বেই আঙ্গুলমত নির্দিষ্ট স্বর পর্যন্ত তারটি টানিয়া পরে মেজ্রাবের আঘাতান্তর তার ক্রমশঃ শিথিল করিয়া বিলোম গতিতে পূর্ববর্তী স্বরগুলি একমাত্রা কাল মধ্যে প্রকাশ করিলে বিলোম মীড় সাধিত হইবে। যথা—

(স)রসা, (র)রগা, (গ)রগমা, (ম)রপা, (প)রপা, (ধ)রনা, (ন)রনা, (স')রসা ॥
ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০

(খ) (স)গসা, (র)মরা, (গ)পগা, (ম)ধমা, (প)নপা, (ধ)সধা, (ন)রনা, (স')গসা ॥
ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ইত্যাদি

যে স্বর হইতে আঘাত করিবার পূর্বেই তার আকর্ষণ করিতে হইবে ঐ স্বরগুলি ক্ষুদ্রাক্ষরে ত্র্যাক্ষরে মধ্যে নির্দেশিত হইল। স্বরলিপিতে মীড়ের সাক্ষেতিক চিহ্ন একটা দ্বিত্ব বক্ররেখা “—” দ্বারা নির্দেশিত হইল। মীড় যে স্বর হইতে আরম্ভ হইবে ঐ স্বরের নিম্নে আঘাতের বোল থাকিবে এবং মীড় দ্বারা প্রকাশিত স্বরগুলির নিম্নে শূন্য ব্যবহৃত হইবে। স্ববিধার জন্য প্রথম ডা বাণী দ্বারা মীড় অভ্যাস করা উচিত এবং পরে অপেক্ষাকৃত কঠিন রা ও ত্রা বাণীর সাহায্যে মীড় অভ্যাস করা সম্ভব।

অনুলোম ও বিলোম

মীড় সাধন-প্রণালী

এক পর্দা মীড় সাধন প্রকার

(ক) অহু: সরা রগা গমা মপা পধা ধনা নসাঁ।
ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০

বিঃ (ন) স'না (ধ) নধা (প) ধপা (ম) মপা (গ) গমা (র) রগা (স) রসা
ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০ ডা০

দুই পর্দা মীড় সাধন—

(খ) অহু: সরগা রগমা গমপা মপধা পধনা ধনসাঁ
ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০

বিঃ (ধ) স'নধা (প) নধপা (ম) ধপমা (গ) পমগা (র) মগরা (স) গরসা (মুকি মীড়)
ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০ ডা০০

তিন পর্দা মীড় সাধন—

(গ) অহু: সরগমা রগমপা গমপধা মপধনা পধনসাঁ
ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০

বিঃ (প) স'নধপা (ম) নধপমা (গ) ধপমগা (র) পমগরা (স) মগরসা
ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০ ডা০০০

খ ও গ পাঠের বিলোম-মীড় সাধন অপেক্ষাকৃত কঠিন বিবেচিত হইবে। ত্র্যাক্ষরে ক্ষুদ্রাক্ষরে লিখিত স্বর হইতে অনুলোম-মীড় দ্বারা নির্দিষ্ট চড়া স্বর পর্যন্ত তার টানিয়া পরে তারের টান ক্রমশঃ শিথিল করিয়া বিলোম-মীড় দ্বারা স্বরগুলি প্রকাশ করিতে হইবে।

যথা— (ধ) স'নধা—এই স্বরগুলি বিলোম-মীড়যোগে সাধিতে (ধ) স্বর হইতে সাঁ স্বর পর্যন্ত মীড় টানিয়া পরে মেজ্রাবের আঘাত করিয়া ক্রমাগত নি ও ধা স্বর প্রকাশ করিতে হইবে। ক্রমশঃ

স্বরলিপি

আড়ানা—ত্রিতাল (মধ্যলয়)

মুরারী মোরি শ্রামহারে
মুরলী ফুকরত হিয়া ব্যাকুলিত
চিত না মানে মানা
চলে তেরি ধাম।
সব দিনমান ঠারত ঠারত
নবঘন শ্রাম জিয়া লরজত
ফুকরী ফুকরী মন-প্রাণ হরি
চলে নিষ্ঠুর হরি ছাড়ি সব কাম।

ব্যবহার—জা দা গা না

রচনা—শ্রীহরপ্রসাদ রায় বি. এ.

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীকানাইলাল দাস

০	গা	পা	মজ্জা	-।	১	জ্জমা	-পগা	-পমা	পা।	+	সী	-।	-গা	-পা	৩	গা	-।	পা	-।
মু	রা	রী	০		মো	০	০০	০০	রি	শ্রা	০	০	মু		হা	০	রে	০	
পা	পা	রী	রী		রী	-জ্জ	রী	সী	।	জ্জ	-।	মা	মা		রা	-রা	সী	সী	
মু	র	লী	ফু		কা	০	র	ত	হি	০	মা	ব্যা	হু	০	লি	ত			
সা	মা	মা	মা		গা	-পা	মা	পা।	রী	সী	রী	গা	গা	-সী	-গা	-পা			
চি	ত	না	মা		নে	০	মা	না	চ	লে	তে	রি	ধা	০	০	মু			
০	মা	মা	পা	পা	১	গা	-দা	-দা	গা।	+	সী	-।	সী	সী	৩	রী	-।	সী	সী
স	ব	দি	ন		মা	০	০	ন	ঠা	০	র	ত	ঠা	০	র	ত			
পা	রী	রী	রী		জ্জ	-।	-সী	সী।	দা	দা	দা	দা	গা	-।	পা	-।			
ন	ব	ঘ	ন		শ্রা	০	০	ম	জি	মা	ল	র	জ	০	ত	০			

০ রী রী -রী রী ১ রী -১ রী রী । + রী জী মী ৩ রী -১ সী সী
 কু কা ০ রি কু ০ কা রি ০ ম ন প্রা গ ০ হ রি
 -১ পা গা পা গা -১ রী সী । গা পা মা পা সী -১ -১ -১
 ০ চ লে নি ঠ ব্ হ রি ছা ড়ি স ব কা ০ ০ ম

তান

১। মপা র'রী সী গসী | গপা মপা গপা মপা I +
 শ্রাম্

২। গপা মপা পগা গপা | পগা র'রী র'রী মপা | +
 মোরি শ্রাম্

৩। র'রী স'গা স'সী গদা | গপা দপা দদা পমা | পপা মজ্জা মমা রসা | ১ +
 মুরারি মোরি শ্রাম্

গান

শ্রীশ্রীধাংকুমার দাশগুপ্ত

ওহে সুন্দর তুমি এস
 ভুবনমোহন সাজে
 আলিয়া উবার আলো
 হৃদয়-তিমির মাঝে ।

প্রাণের সকল আশা
 নিয়েছে গোপন ভাষা,
 তোমারি লাগিয়া প্রিয়
 হৃদয়-বীণাটি বাজে ।

শূণ্য-সায়র তটে
 ভাসিব কি আশি-নীরে,
 দিনের বিদায় ক্ষণে
 আসিবে কি তুমি ফিরে ?

বিস্ম বিপদ যত
 নীরবে সহিব কত,
 তোমার চরণ-তরী
 ভিড়িবে কি আজি সাঁঝে ।

সেতার ও স্বরদের গৎ

রচনা—ওস্তাদ আলাউদ্দিন খাঁ

স্বরলিপি—শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

প্রথম শিক্ষার্থীর উপযোগী আলাহিয়া-বিলাবলের একটি বিলম্বিত গৎ দিলাম। ইহাতে দুই নিখাদ ব্যবহৃত হয়, কিন্তু শিক্ষার্থীর সুবিধার্থে শুদ্ধ নিখাদই ব্যবহার করিলাম। আশা করি, সঙ্গীতকুশলীগণ ইহাতে দোষারোপ না করিয়া অনুগৃহীত করিবেন। ভবিষ্যতে কোমল নিখাদ সহ উক্ত রাগেরই আর একটি গৎ পাঠকবর্গকে উপহার দিবার ইচ্ছা রহিল।

বিলাবলের:— { আরোহণ—সা রে গা মা পা ধা নি সঁ।
{ অবরোহণ—সঁ না ধা পা মা গা রে সা।

{ আলাহিয়া { আরোহণ—সা গা রে গা পা ধা নি সঁ।
{ বিলাবলের:— { অবরোহণ—সঁ নি ধা নি ধা পা ধা মা গা রে গা মা পা মা গা রে সা।

(অবরোহীতে কোমল গি ব্যবহার হয়)

আস্থায়ীর রূপ—সা গা রে গা গা পা ধা নি সঁ, সঁ না ধা নি ধা পা ধা মা গা রে গা মা পা মা গা রে সা। নুসা গরা গা পা ধা নি ধা পা ধা মা গা রে গা মা পা মা গা রে সা॥

অন্তরার রূপ—পা নি ধা নি সঁ গাঁ রে গাঁ মঁ পঁ মঁ গাঁ রে সঁ, সঁ নি ধা নি ধা পা ধা মা গা রে গা মা গা রে সা।

গৎ

আলাহিয়া-বিলাবল—চিমা-ত্রিতাল (বিলম্বিত)

স্থায়ী

II গা⁺ মমা রা সা | সা^৩ ন্ন্না^০ ধা পা | সা^০ ন্না রা সসা | গা^১ মরা ন্
ডা ডিরি ডা রা | ডা ডিরি ডা রা | ডা ডা রা ডিরি | ডা ডিরি ডা রা

সা ন্ন্না রা সা গা ররা গা পা পা মা গা ররা সা ররা ন্ সা I
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিরি ডা ডিরি ডা রা

ন্না^১ সসা গা রা গা পপা^০ ধা না সঁ না ধা পপা মা গগা রা সা II
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিরি ডা ডিরি ডা রা

অস্তুরা

পা পপা না ধা না সঁসাঁ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ সাঁ গঁগাঁ মাঁ রঁরাঁ সাঁ সাঁ I
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিডি ডা ডিরি ডা রা

+ সাঁ ননা ধা পাঁ ধা মমা গা রা গা মা পা মমা গাঁ ররা ন্ সা II
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিরি ডা ডিরি ডা রা

তোড়া

+ ১। সাঁ গগাঁ মা রা | গাঁ পপা ধা না | সাঁ না ধা পপা | সঁননা ধপা মগগাঁ রসা I
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিরি ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া

+ ২। সাঁ ররা ন্ সা | গাঁ মমা রা সা | ধাঁ ন্ সা গমা | রাঁ সরা ন্ সা I
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডা রা ডিরি ডা ডিরি ডা রা

+ ৩। প্ ধ্ ধ্ ন্ সা | ধ্ ন্ ন্ সা রা | গাঁ মমা রা সা | গমমা রগাঁ সররা ন্ সা I
ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডা ডিরি ডা রা ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া

৪। প্ ধ্ ধ্ ন্ সা রসসা ন্ সা | গমমা রসা রসসা ন্ সা I
ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া

৫। সররা সন্ ধ্ ন্ ন্ সা রা | গররা গপা সঁননধপা মগগরসা I
ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া ডাডিরি ডাড়া

৬। সররা মগগা সররা ন্‌সা | স'ননধপা মপস'ননা ধপপমপা মগগরসা I
ডাডিরি ডাডিরি ডাডিরি ডারা ডাডিরিডারা ডারাদাডিরি ডাডিরিডারা ডাডিরিডারা

৭। সমমা গরা :ঃ সঃ ন্‌সা | স'ননা ধপা গপা মগরসন্‌সা I
ডাডিরি ডারা ০ ডা রা ডাডিরি ডারা ডারা ডারাদাডারা

৮। পস'না নর'স'না ধপমগা রসন্‌সা I
ডারা ডারাদারা ডারাদারা ডারাদারা

৯। স'নধপা মপস'না ধপমপা মগরসা I
ডারাদারা ডারাদারা ডারাদারা ডারাদারা

মৃদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধবাবু)

আড়া চৌতাল

৬১৬। + ১ ০ ২ ০ ৩ ০
নাগ দেং খুনা জেগে জেগে জেগে জেগে

+ ১ ০ ২ ০ ৩
ধাগে দিঘেনে কতা কড়ান তেরে কেটে

০ + ১ ০ ২ ০ ৩ ০
দেং ধাগেনে না গেনে ধাগে খুন খুন খুন

+ ১ ০ ২ ০
কতা ঘেন তেরে-কেটে তাগ তাগে গেড়ে গেড়ে

৩ ০ + ১ ০ ২
গেড়ে গেড়ে খুন ধাগে এং দি ঘেনে ধাগে

০ ৩ ০ +
নানা কড়ান কেড়ে দেং ধেরেকেটে

১ ০ ১ ০
কেটেতাগ তেরে কেটে কেটে তাগ তেরে

৩ ০ + ১ ০
কেটে তাগদীকেটে তাগ ঘেগে এংদি ঘেনে

২ ০ ৩ ০ + ১ ০
কড়ান ধা ঘেগে এংদী ঘেনে কড়ান ধা

২ ০ ৩ ০ +
ঘেগেএংদী ঘেনে কড়ান ধা

- ৬১৭। ⁺ তেরে কেটে ^১ দিন দিন ^০ ধাআ ^২ তেটে খুন খুন ⁺ তেরেকেটে ^১ তাগ ধেরেকেটে
^০ নাগ ^৩ দিগ ^০ তেটে ⁺ কতা ^১ কং জেকেটে ^০ তাগ কেটে ^০ তাগ ^০ ধেরেকেটে ^২ কং ^২ তাগ ^০ ঘড়ান্
^২ জেগে ^০ জেগে ^৩ জেগে ^০ জেগে ⁺ কেটে ^১ তাগ ^০ দেং তাগ ^০ ঘড়ান ^৩ তাগ ^০ ঘড়ান ^০ তাগ
^০ দেং ^০ তেরেকেটে ^২ কড়ান ^০ কেড়েনাগ ^৩ তেরে ঘড়ান ⁺ তাগ ^০ ধা
কেটে ^০ নান ^০ দেং ⁺ তাক ^১ কড়ান ^০ তাগদেং ৬১৯। ⁺ ধেটেং ^১ ধেন্নে ^০ তে২ট ^৩ ঘেগেতেটে ^০ জেধা ^৩ তেটে
^২ গদিঘেনে ^৩ ধা ^০ তেটে ⁺ ধা গদিঘেনে ^৩ ঘে জেকেটে ^০ তাগদেং ⁺ কতেটে
৬১৮। ⁺ ধেরেকেটে ^১ তাগ ^০ ঘড়ান-আন ^০ তাগ ^০ ঘড়ান ^০ কেড়ে কতেটে ^১ ঘেঘে ^০ তেটে ^২ কতা ^০ কেড়ে ^০ দেং
^০ নাগ ^২ দেং ^০ ঘেগেদেং ^৩ তাঘেন্না ^৩ তাতা ^৩ তা তাঘেন্নে ^৩ ঘেন্না ^০ ঘেনে ^০ না ^৩ তেটে ⁺ দিঘেনে
^০ ঘেগেতেটে ⁺ কংখুন ^১ নাগদেং ^০ ঘড়ান ^০ তাঘেনেতা ^১ দিঘেনে ^০ তাগে ^০ তেগ্ ^২ তাগ ^০ ধাগে ^০ ধাগে ^০ ধা
^২ তানে ^০ ধাগে ^০ দেং ^৩ দেং ^৩ খুন ^৩ খুন ^০ ঘড়ান ^৩ ঘেন্না ^৩ ঘেগে ^০ দেং ^০ জেকেটে ^০ দেং ⁺ কতা ^০ গদি
^০ খুন ^৩ খুন ^৩ ঘড়ান্ ⁺ ধাতেটে ^১ খুনা ^০ কেড়ে ^১ ঘড়ান্ ^০ ঘড়ান্ ^০ জেকেটে ^২ ঘড়ান্ ^০ দেং ^২ তেরেকেটে
^০ দেং ^০ কেটে ^০ তাগ ^২ ঘড়ান ^৩ ঘেগে ^৩ তেরে তাগ ^০ তাগ ^৩ তেরেকেটে ^৩ তাগ ^৩ তা ^৩ আং-তা
কেটে ^০ তাগ ^৩ খেতা ^৩ তাগ ^০ দেং ^০ তাকা ^০ আনে ^০ তাগ ^০ ধা

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়

(পূর্বাঙ্গবৃত্তি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

আদিশ্রুতিস্থিত স্বরস্থাপনানুযায়ী সপ্তকাস্তর্গত শুদ্ধ সুরগুলির শ্রুতিস্থানের
পরিচয় তালিকা

প্রথম শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ সা” চতুর্দশ শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ পা”
পঞ্চম শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ রে” অষ্টাদশ শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ ধা”
অষ্টম শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ গা” একবিংশতি শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ নি”
দশম শ্রুতির স্থানে—“শুদ্ধ মা”

সপ্তকাস্তর্গত ২২টি স্বর মধ্যের বৃহৎ অস্তরটিকে আদিশ্রুতিস্থিত স্বরের স্থাপনানুযায়ী বিভাগে বিভক্ত
করিয়া যথানিয়মে শ্রুতি সংখ্যা গননা করা হইলে, পর পর সুরগুলি কত সংখ্যার অস্তর বিশিষ্ট হয়, নিম্নে তাহার
একটি হিসাব প্রদত্ত হইল।

২২টী শ্রুতির অস্তর বিভাগ প্রণালী

শুদ্ধ “সা” সুরটিকে শ্রুতিবিভাগানুযায়ী মতে ৪ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট বলা হইয়াছে
শুদ্ধ “সা ও রে” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ৭ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল
শুদ্ধ “সা ও গা” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ৯ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল
শুদ্ধ “সা ও মা” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ১৩ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল
শুদ্ধ “সা ও পা” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ১৭ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল
শুদ্ধ “সা ও ধা” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ২০ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল
শুদ্ধ “সা ও নি” সুর উভয়ে মিলিত হইয়া ২২ শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট হইল

শ্রুতির বৃহৎ একটি অস্তর মধ্যে ৭টী পৃথক অস্তর বিশিষ্ট সুর বিভাগ তালিকা

সা $\frac{0}{1} \frac{0}{2} \frac{0}{3} \frac{0}{4}$ চারি শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

পা $\frac{0}{1} \frac{0}{2} \frac{0}{3} \frac{0}{4}$ চারি শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

রে $\frac{0}{1} \frac{0}{2} \frac{0}{3}$ তিন শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

ধা $\frac{0}{1} \frac{0}{2} \frac{0}{3}$ তিন শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

গা $\frac{0}{1} \frac{0}{2}$ দুই শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

নি $\frac{0}{1} \frac{0}{2}$ দুই শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

মা $\frac{0}{1} \frac{0}{2} \frac{0}{3} \frac{0}{4}$ চারি শ্রুতির অস্তর বিশিষ্ট

শিক্ষার্থীদের সুবিধার্থে শ্রুতির বৃহৎ অন্তরটিকে তিনটি ভাগে বিভক্ত করা হইল

- ১। “স্বাভাবিক বা শুদ্ধ” সুরের জগৎ = ৭টি সূক্ষ্ম শ্রুতি
 - ২। “স্থূল বিকৃত” সুরের জগৎ = ৫টি সূক্ষ্ম শ্রুতি
 - ৩। “সূক্ষ্ম বিকৃত” সুরের জগৎ = ১০টি সূক্ষ্ম শ্রুতি
- ১। “শুদ্ধ” সুরসমষ্টি যথা:—“সা রে গা মা পা ধা নি”
 - ২। “স্থূল বিকৃত” সুরসমষ্টি যথা:— $\left\{ \begin{array}{l} \text{কোমল “রে”, কোমল “গা”, কড়ি বা তীব্র “মা”,} \\ \text{কোমল “ধা” এবং কোমল “নি”} \end{array} \right.$
 - ৩। “সূক্ষ্ম বিকৃত” সুরসমষ্টি যথা:— $\left\{ \begin{array}{l} \text{“কোমল ও তীব্র” সুরসমূহের “কোমলতর” ও} \\ \text{“কোমলতম” এবং “তীব্রতর” ও “তীব্রতম”} \\ \text{অবস্থাকে “সূক্ষ্ম বিকৃত” সুরসমষ্টিরূপে উদ্ভূত হইল।} \end{array} \right.$

আদিশ্রুতিস্থিত সুরস্থাপনায় যারী শুদ্ধ “সা” সুরটিকে শাস্ত্রীয় স্বস্থান হইতে চ্যুত করিয়া সেই সপ্তকাস্তর্গত অবশিষ্ট শুদ্ধ সুরসমূহের নির্ধারিত অবস্থান শ্রুতি স্থানে অর্থাৎ ৫, ৮, ১০, ১৪, ১৮ ও ২১ নম্বরভুক্ত “রে, গা, মা, পা, ধা ও নি” এই ৬টি বিভিন্ন শুদ্ধ সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানের পরিবর্তে উক্ত শুদ্ধ “সা” সুরকে প্রতি সুরের সূক্ষ্ম শ্রুতি স্থানে এক একবার স্থাপন পূর্বক আরোহণক্রমে যথারীতি শ্রুতি সংখ্যা গণনা করিলে দেখা যাইবে যে ঠিক তাহার ২ শ্রুতি অন্তরে অর্থাৎ “দশম শ্রুতি”র স্থানে হইবে মধ্যম সুর এবং ১৩ শ্রুতি অন্তরে অর্থাৎ “চতুর্দশ শ্রুতি”র স্থানে হইবে পঞ্চম সুর। এইভাবে সূক্ষ্ম শ্রুতিবিভাগের ক্রম বা গতি কি প্রকার পরিবর্তন হয় নিম্নের হিসাব দৃষ্টে তাহা বোধগম্য হইবে।

শ্রুত্যন্তর্গত সপ্ত সুর-সমষ্টির “মধ্যম” ও “পঞ্চম” সুরের স্থান নির্ণয়

১ম শ্রুতি	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২
স্থানে	১৩ শ্রুতির অন্তর বিশিষ্ট <—																					
“সা”	২ শ্রুতির অন্তর বিশিষ্ট <—																					
	সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)
	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪								

৫ম শ্রুতি	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	১	২	৩	৪
স্থানে	১৩ শ্রুতির অন্তর বিশিষ্ট <—																					
“সা”	২ শ্রুতির অন্তর বিশিষ্ট <—																					
	সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)
	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪								

৮ম ঞ্চতি	{	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	}
		১৩ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট														<---								}
হানে		৯ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট <---																						}
“সা”		সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	}
		১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪									}

১০ম ঞ্চতি	{	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	}
		১৩ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট														<---								}
হানে		৯ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট <---																						}
“সা”		সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	}
		১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪									}

১৪শ ঞ্চতি	{	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	}
		১৩ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট														<---								}
হানে		৯ ঞ্চতির অন্তর বিশিষ্ট <---																						}
“সা”		সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	}
		১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪									}

১৬শ ঞ্চতি	{	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	}
		১৩ ঞ্চতির অন্তর-বিশিষ্ট														<---										}
হানে		৯ ঞ্চতির অন্তর-বিশিষ্ট <---																								}
“সা”		সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)			}
		১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪											}

২১শ ঞ্চতি	{	২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	}
		১৩ ঞ্চতির অন্তর-বিশিষ্ট														<---								}
হানে	{	৯ ঞ্চতির অন্তর-বিশিষ্ট <---																						}
“সা”		সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	

১ম	ঋতি স্থানে 'সা'	স্বর স্থাপন করিলে ইহার দশম ঋতি স্থানে হয় 'মধ্যম'	এবং চতুর্দশ ঋতি স্থানে হয় 'পঞ্চম'	স্বর
৫ম	„ 'সা'	চতুর্দশ	„ 'মধ্যম'	„ অষ্টাদশ „ 'পঞ্চম' স্বর
৮ম	„ 'সা'	সপ্তদশ	„ 'মধ্যম'	„ একবিংশতি „ 'পঞ্চম' স্বর
১০ম	„ 'সা'	উনবিংশতি	„ 'মধ্যম'	„ প্রথম „ 'পঞ্চম' স্বর
১৪শ	„ 'সা'	প্রথম	„ 'মধ্যম'	„ পঞ্চম „ 'পঞ্চম' স্বর
১৮শ	„ 'সা'	পঞ্চম	„ 'মধ্যম'	„ নবম „ 'পঞ্চম' স্বর
২১শ	„ 'সা'	অষ্টম	„ 'মধ্যম'	„ দ্বাদশ „ 'পঞ্চম' স্বর

সপ্তস্বর মধ্যে কেবলমাত্র শুদ্ধ “সা” স্বর ব্যতীত অবশিষ্ট শুদ্ধ স্বরগুলি, যথা—“রে, গা, মা, পা, ধা ও নি” এই ৬টি বিভিন্ন শুদ্ধ স্বরের আদিঋতিস্থিত স্বরস্থাপনানুযায়ী প্রত্যেকটিকে শাস্ত্রীয় স্বস্থানচ্যুত করিয়া এক একবার ঋতি সংখ্যার প্রথম স্থানে স্থাপন করিয়া আরোহণক্রমে ঋতিসংখ্যা গণনা করা হইলে হিসাবানুযায়ী প্রত্যেক বারের নির্দ্ধারিত ঋতিসমূহের “দশম” এবং “চতুর্দশ” ঋতিস্থানে প্রায়ই অধিকাংশ অবস্থায় শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায়। তবে স্বর-স্থাপনের বিভিন্ন প্রকার অবস্থাতেই কখন কখন এই নিয়মের ঈষৎ ব্যতিক্রম ঘটিয়া থাকে। যেমন—

১। প্রথম ঋতির স্থানে “শুদ্ধ-গাঙ্কার” স্বরকে স্থাপন করিলে তাহার “দশম” ঋতির স্থানে হয় “ঐবতের পূর্বঋতি স্থান” অর্থাৎ “কোমল ঐবতের স্থান” এখানে কোন নির্দিষ্ট শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায় না।

২। প্রথম ঋতির স্থানে “শুদ্ধ-মধ্যম” স্বরকে স্থাপন করিলে তাহার “দশম” ঋতির স্থানে হয় “ঐবতের পরঋতি স্থান” অর্থাৎ “কোমলতর নিষাদের স্থান” এখানে কোন নির্দিষ্ট শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায় না।

৩। প্রথম ঋতির স্থানে “শুদ্ধ-ঐবত” স্বরকে স্থাপন করিলে তাহার “চতুর্দশ” ঋতির স্থানে হয় “গাঙ্কারের পরঋতি স্থান” অর্থাৎ “তীব্র গাঙ্কারের স্থান” এখানে কোন নির্দিষ্ট শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায় না।

৪। প্রথম ঋতির স্থানে “শুদ্ধ নিষাদ” স্বরকে স্থাপন করিলে তাহার “চতুর্দশ” ঋতির স্থানে হয় “মধ্যম ও পঞ্চমের মধ্যাঋতি স্থান” অর্থাৎ “তীব্রতর মধ্যমের স্থান” এখানে কোন নির্দিষ্ট শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায় না।

কিন্তু আদি ঋতিস্থিত স্বরস্থাপনের নিয়মানুযায়ী নিম্নলিখিত এই ঋতিস্থান পরিচয়ের নমুনাটিতে শুদ্ধ “সা” স্বরের অবস্থান অস্ত্র যে সকল সূক্ষ্ম ঋতিস্থানের পরিচয় দেওয়া হইল অর্থাৎ ১, ১২, ১৬, ১৪, ১০, ৬ ও ৩ নম্বরভুক্ত ঋতিস্থান হইতে প্রত্যেকবার আরোহণক্রমে যথারীতি ঋতিসংখ্যা গণনা করা হইলে দেখা যাইবে যে ঠিক তাহার ২ ঋতি অন্তরে অর্থাৎ “দশম” ঋতির স্থানে “মধ্যম” এবং ১৩ ঋতি অন্তরে অর্থাৎ “চতুর্দশ” ঋতির স্থানে “পঞ্চম” স্বর পাওয়া যাইবে। বিভিন্ন শুদ্ধ স্বর প্রত্যেকবার ঋতিসংখ্যার প্রথম স্থানে স্থাপন করা হইলে ঋতির “দশম” ও “চতুর্দশ” স্থানে কোন কোন স্বরের স্থান পাওয়া যায় তৎসম্বন্ধে একটি সামঞ্জস্যপূর্ণ হিসাব নিম্নে লিপিবদ্ধ হইল।

সম্ভবাস্তবগত সুরসমষ্টির “দশম” ও “চতুর্দশ” শ্রুতির স্থান পরিচয়

১ম শ্রুতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}	
স্থানে											↓				↓										
“সা”	{	সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	}
		১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪										

১ম শ্রুতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}	
স্থানে											↓				↓										
“রে”	{	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	সা	০	০	০	}
		৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪										১	২	৩	৪	

										(*)															
১ম শ্রুতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}	
স্থানে										↓					↓										
“গা”	{	গা	০	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	সা	০	০	০	০	০	০	}
		৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪										১	২	৩	৪	৫	৬	৭	

									(*)																	
১ম শ্রুতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}		
স্থানে									↓						↓											
“মা”	{	মা	০	০	০	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	}
		১০	১১	১২	১৩	১৪										১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯		

১ম শ্রুতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}
স্থানে											↓				↓									
“পা”	{	পা	(০	০	০	ধা	০	০	নি	০)	সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	}
		১৪									১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	

১ম ঋতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	(*)	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}	
স্থানে											↓				↓											
“ধা”	{	ধা	০	০	নি ০	সী	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	}
						১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪							

১ম ঋতি	{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}
স্থানে																								
“নি”	{	নি ০	সী	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
			১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪								

১ম ঋতি স্থানে ‘সা’ স্বর স্থাপন করিলে ইহার	“দশম” ঋতি স্থানে হয় মধ্যম এবং	“চতুর্দশ” ঋতি স্থানে হয় পঞ্চম
১ম “ ‘রে’	“দশম” “ পঞ্চম	“চতুর্দশ” “ ধৈবত
১ম “ ‘গা’	“দশম” “ ধৈবতের পূর্বঋতি	“চতুর্দশ” “ নিবান
১ম “ ‘মা’	“দশম” “ ধৈবতের পরঋতি	“চতুর্দশ” “ ষড়জ
১ম “ ‘পা’	“দশম” “ ষড়জ	“চতুর্দশ” “ ঋষভ
১ম “ ‘ধা’	“দশম” “ ঋষভ	“চতুর্দশ” গাছারের পরঋতি
১ম “ ‘নি’	“দশম” “ গাছার	“চতুর্দশ” মধ্যম ও পঞ্চমের
মধ্যঋতি ।		

এই ঋতিস্থান পরিচয়ের হিসাব দৃষ্টে বুঝা গেল যে, উল্লিখিত ঋতি হিসাবটির মধ্যে এই (*) চিহ্নিত নির্দিষ্ট ৪টা ঋতিস্থান বাতীত অবশিষ্ট সকল “দশম” ও “চতুর্দশ” ঋতিস্থানে কোন না কোন একটি শুদ্ধ স্বরের স্থান পাওয়া যায় ।

(ক্রমশঃ)

সঙ্গীতের বর্ণপরিচয় সম্বন্ধে দু'একটি কথা

আজকাল শ্রুতিস্বরের ব্যবহার বিস্তৃত সঙ্গীত হইতেও বহু স্থলেই উঠিয়া যাইতেছে। স্বর্গীয় পণ্ডিত ভাতখণ্ডে মহোদয়ও তাঁহার “হিন্দুস্থানী সঙ্গীত পদ্ধতি” পুস্তকে প্রকারান্তরে সমর্থনই করিয়া গিয়াছেন। তাঁহার কৃতী শিষ্য লক্ষ্মী সঙ্গীত ব্লেজের প্রধান অধ্যাপক শ্রীকৃষ্ণ রতনজনকর মহাশয় আমার প্রশ্নের উত্তরে কিছুদিন পূর্বে বলিয়াছিলেন যে, শ্রুতিস্বরের ব্যবহার পণ্ডিতজী অতি দুর্ব্বল বলিয়াই প্রথম শিক্ষার্থীদিগকে ঐরূপ জটিল বিষয়ে লিপ্ত হইতে উপদেশ দেন নাই। নতুবা উচ্চস্তরের ছাত্রগণ ও সঙ্গীতপারদর্শী বিদ্বানগণ যথাযথ শুদ্ধভাবে শ্রুতিস্বর যদি ব্যবহার করেন, তাহা সর্বপ্রকারেই সমর্থনীয়। অবশ্য আমরা এ বিষয়ে পণ্ডিতজীর গ্রন্থে খুব স্থলপট্ট উপদেশ কোনস্থলেই দেখিতে পাই নাই। যাহা হউক, স্বর্গীয় পণ্ডিতজীর অন্তরঙ্গ শিষ্য যে মত প্রকাশ করিলেন, তাহা পণ্ডিতজীরই অভিমত বলিয়া অনায়াসে গ্রহণ করিতে পারি। আর আমরাও ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও উচ্চশ্রেণীর কলাবিদগণের অভিমত ও গীতবাদ্য হইতে ইহা বিশেষরূপেই লক্ষ্য করিতে পারি যে, বহু রাগ হারমোনীয়মের নির্দিষ্ট বারখানি পদ্ধায় যথাযথভাবে গীত বা বাদিত হইতে পারে না। বরং তাহার চেষ্টা করিতে গেলে শিব গড়িতে বানর গড়িয়া উঠে। এই কথার সমর্থক-অভিমত ১৯৩৮ খৃষ্টাব্দের নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলনে ভারত প্রসিদ্ধ গায়ক স্বর্গীয় আবদুল করিম খাঁ সাহেবও আমাদের প্রস্তোত্তরে সরলভাবেই প্রদান করিয়াছিলেন। তথাপি আধুনিক সঙ্গীতানুশীলনকারীগণ এ বিষয়ে যথাযোগ্য অভিনিবেশ-পরায়ণ বলিয়া আমরা বোধ করিতে পারি নাই। এমন কি, আধুনিক লেখকগণের মধ্যেও শ্রুতিস্বরের ব্যবহার

সম্বন্ধে যেন অমুরাগী নহেন। এইরূপ দুঃসময়ে ও বিপরীত অবস্থার মধ্যেও যে শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় শ্রুতিস্বর সম্বন্ধে তাঁহার ধারাবাহিক লিখিত “সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়” গ্রন্থে শ্রুতিস্বর ও তাহার প্রাচীন ও আধুনিক ব্যবহার সম্বন্ধে যেরূপ বিশেষভাবে আলোচনা করিয়াছেন তাহাতে তাঁহার শ্রুতিস্বর বিশিষ্ট ধারণা ও যাহাতে উহার ব্যবহার পুনঃপ্রবর্তিত হয় তৎসম্বন্ধে যথার্থ অমুরাগ লক্ষ্য করিয়া তাঁহার এই প্রবন্ধের প্রশংসা না করিয়া পারি না। শ্রুতিস্বর নির্ণয় করিতে সহজে পারি না বলিয়া যদি তাহা সঙ্গীত হইতে বর্জন করিতে উৎসাহিত হইতে হয় তবে তাহা উৎকট দুরারোগ্য শিরঃপীড়ার জন্ত শিরশ্ছেদের ব্যবস্থার মতই হানুজজনক ভীষণ ব্যাপার হইয়া দাঁড়ায়। কার্ধ্যাতি দুর্ব্বল বলিয়া তাহার লোপ সাধনের চেষ্টা না করিয়া বরং শতশুল চেষ্টা ও যত্নে তাহার স্থান নির্ণয় করিতে ঐকান্তিক যত্নবান বা আগ্রহপরায়ণ হওয়াই যথার্থ সঙ্গীতামুরাগী কর্ম্মী পুরুষের পরিচায়ক হইবে। কৃষ্ণবাবু শুধু সঙ্গীতবিদ নহেন সঙ্গীতের নানাবিধ উচ্চাঙ্গের যত্ননির্মাণকারক। এবং তাঁহারই একান্ত অমুরাগে ও অর্থব্যয়ে এই “সঙ্গীত বিজ্ঞান” পত্রিকাখানি চলিতেছে বলিয়াই আমরা সঙ্গীত সম্বন্ধে দু'দশটি কথা আলোচনা করিবার স্থান পাইতেছি। এবং তজ্জন্ত তাঁহাকে ধন্যবাদ প্রদান ও তাঁহার দীর্ঘায়ু কামনা করিতেছি। কিন্তু মাহুষের আশা-আকাঙ্ক্ষার নিবৃত্তি নাই, আমরা তাঁহার নিকট আরও কিছু চাই। তাহা হইতেছে কেবল তাঁহার স্থলিখিত প্রবন্ধ নহে—শ্রুতিনির্ধারণের একটি যত্ননির্মাণ। এবং সেইজন্ত শ্রীভগবান সমীপে কৃষ্ণবাবুর এই প্রস্তাবে উৎসাহ ও কর্ম্মসাকল্য সর্বাঙ্গঃকরণে প্রার্থনা করিতেছি।

শ্রীকৃষ্ণকিশোর রায়চৌধুরী

শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”য় প্রতি সম্বন্ধে যে গবেষণাপূর্ণ প্রবন্ধ লিখিয়াছেন, তাহা সঙ্গীতামোদী ব্যক্তি মাত্রের পক্ষেই শিক্ষাপ্রদ ও উপভোগ্য হইয়াছে। ভারতীয় সঙ্গীতে প্রতির স্থান সকলের উপরে বলিলেও অত্যাঙ্গি হয় না। বিভিন্ন প্রতি লইয়াই রাগ-রাগিণীর সৃষ্টি। তারের যন্ত্রে এই সকল প্রতি কি অপূর্ণ সৌন্দর্যের বিস্তার করে, তাহা সকলেই জানেন। কণ্ঠ-সঙ্গীতেরও যাহা কিছু মাধুর্য্য এবং শিল্পদক্ষতা তাহাও এই প্রতির উপর নির্ভর করে। কাজেই প্রতি বাদ দিয়া সঙ্গীত হইতে পারে না। এই বিষয়টি আলোচনা করিয়া কৃষ্ণকিশোর বাবু একটি অতি প্রয়োজনীয় বিষয়ের অবতারণা করিয়াছেন। তৎস্বায়েই ব্যক্তিগণ ইহাতে চিন্তা ও অহুশীলনের অনেক খোরাক পাইবেন। বস্তুতঃ ভারতীয় সঙ্গীতের উৎকর্ষ প্রতির বিস্তারের উপরই নির্ভর করে।

শ্রীখগেন্দ্রনাথ মিত্র

—

“সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”র বিগত মাঘ সংখ্যায় যে কয়টি প্রবন্ধ প্রকাশিত হইয়াছে তন্মধ্যে সঙ্গীতজ্ঞ শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় কর্তৃক “সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়” শীর্ষক প্রবন্ধটি আমার দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছে। উক্ত প্রবন্ধটির মধ্যে তিনি যেরূপ সরলভাবে প্রাচীন ও আধুনিক প্রতির পরিচয় ব্যাখ্যা সহ চক্রদ্বারা বিশ্লেষণ করিয়াছেন, তাহাতে কেবলমাত্র সঙ্গীতশিক্ষার্থী নয় অনেক সঙ্গীতকুশলীও প্রতি সম্বন্ধে নূতন জ্ঞান লাভ করিবেন। এরূপ শুভভাবে প্রতির আলোচনা ইতিপূর্বে কোন গ্রন্থে বা বিগত কালের কোন সঙ্গীত পত্রিকায় প্রকাশিত হইয়াছে বলিয়া আমার মনে হয় না। আশা করি, সঙ্গীতজ্ঞমণ্ডলী এই বিশুদ্ধ প্রতি তথ্যটিকে অহুশীলন

করিবার প্রয়াস পাইবেন। শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর বাবুর এই উদ্যম প্রশংসনীয়। সঙ্গীতজগতে তাঁহার এই কৃতিত্ব চিরস্মরণীয় হইয়া থাকুক, ইহাই আমার আন্তরিক কামনা। ইতি—

শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

—

“সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা” পত্রিকার জন্মকাল হইতেই আমি তাহার সহিত বিশেষভাবে পরিচিত। আজ কয়েক বৎসর যাবত পত্রিকাটির অন্ততম সম্পাদক পদে বৃত্ত হইয়া যে সমস্ত প্রবন্ধাদি পাঠ করিতেছি তন্মধ্যে সঙ্গীতজ্ঞ শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয়ের লিখিত “সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়” শীর্ষক ধারাবাহিক প্রবন্ধটি আমাকে বিশেষ আনন্দিত করিয়াছে। “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”র যোগ্যতম কার্য্যাধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর বাবু প্রাচীন ও আধুনিক শাস্ত্রানুসারিত প্রতি বিষয়ের আলোচনা যেরূপ সরল ভাষায় বুঝাইয়াছেন, তৎপ্রতি সঙ্গীতসেবীগণের দৃষ্টি প্রদান করা বিশেষ প্রয়োজন বলিয়া মনে হয়। কারণ, এই জটিল বিষয়টিকে উপেক্ষা করিয়া চলিলে সঙ্গীত-সেবীগণের স্বার্থ সঙ্গীতসেবা যে অসম্পূর্ণ থাকিয়া যাইবে এ কথা সর্ববাদীসম্মত। যাহা দুঃসাধ্য তাহাকে অসাধ্য করার পূর্বে যে শ্রম ও উৎসাহ থাকা প্রয়োজন তাহার পরিচয় কৃষ্ণকিশোর বাবুর প্রতি-নির্মাণ-চক্রেই দৃষ্ট হয়। বস্তুতঃ তিনি বিভিন্ন প্রতিসমূহের জন্ত যে সকল সূক্ষ্ম স্থান নির্দ্ধারিত করিয়াছেন তাহাতে তাঁহার উচ্চসঙ্গীতে প্রগাঢ় অভিজ্ঞতা আছে বলিয়াই আমার বিশ্বাস। কৃষ্ণকিশোরবাবু একাধারে যেমন সঙ্গীতশিল্পী, তেমন উচ্চাঙ্গের যন্ত্রনির্মাণকারকও বটে। আশা করি, তাঁহার উদ্ভাবনী-শক্তির দ্বারা প্রতিবিকাশের কোনরূপ সহায়ক বস্তু উদ্ভাবিত করিয়া সঙ্গীত-জগতে নূতন

আলোক প্রদান করিতে সমর্থ হইবেন এবং তাহা সঙ্গীতসেবীগণের যথার্থ হিতসাধন করিবে। ঈশ্বর সমীপে তাঁহার দীর্ঘায়ু কামনা করিয়া আমি তাঁহাকে এ বিষয়ে উৎসাহাশ্বিত করিতেছি।

শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

—

মাইহার ষ্টেট

কল্যাণবর—

বাবা শ্রীমান কৃষ্ণকিশোর দাস, আপনার “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা” পাইয়াছি। আপনার শ্রুতি সঙ্ক্ষে প্রবন্ধ লেখাটি অতি উত্তম হইয়াছে। এইরূপ কোন গ্রন্থকার শ্রুতি সঙ্ক্ষে শিক্ষণীয় বিষয় এত সহজভাবে লিখেন নাই। আপনার প্রবন্ধ পড়িয়া অতিশয় আনন্দ লাভ করিলাম। ভগবান আপনাকে দীর্ঘজীবী করুন, ইহাই প্রার্থনা করি।

মুর্চ্ছনা সঙ্ক্ষেও লিখিবেন। পূর্বে লিখিয়াছেন কিনা জানিনা। শ্রুতি প্রবন্ধের পূর্বে মুর্চ্ছনা প্রবন্ধ লিখিলে ভাল হইত। যদি লিখিয়া থাকেন, তবে তাহা আমাকে পাঠাইবেন।

আপনি সঙ্গীতে এত জ্ঞান অর্জন করিয়াছেন তাহা আমি পূর্বে জানিতে পারি নাই। ভগবানের অসীম কৃপা আপনার উপর প্রার্থনা করি। সঙ্গীতকলার বিজ্ঞান গ্রন্থ লিখিয়া ভারতের উপকারার্থে চিরস্মরণীয় হইয়া থাকুন, ইহাই আমার কামনোচিত্তে প্রার্থনা। আপনার আতিথ্য, সেবা ও বিনয়, অমায়িক আচার ব্যবহার প্রকৃতই শিক্ষা করিবার; মানুষ মাঝেই এরূপ হওয়া দরকার। আমি আপনার যথার্থ উচ্চ প্রাণ ও ধর্মপরায়ণতার যথেষ্ট পরিচয় পাইয়াছি। ভগবান আপনার মঙ্গল করুন। ইতি

আলাউদ্দিন খাঁ

—

গান

শ্রীশ্রুজিত রায়

আমার গানের মালাখানি

তোমার কাছে প্রিয়

তোমার সুরের পরশ দিয়ে

আপন ক’রে নিও।

আনুমান মোর মনের কোণে,

যে সুর আছে সঙ্গোপনে,

তোমার সুরের মুর্চ্ছনাতে

জাগিয়ে তারে দিও॥

দিশেহারা হ’য়ে যাই

যদি আজ ভুলে

সঙ্ঘাতারা উঠবে’ যখন

সাদ্য গগনতলে।

প্রিয় হে মোর বাতায়নে

সাদ্য শীতল সমীরণে

তোমার স্মৃতির মালাখানি

আমার গলে দিও।

স্বরলিপি

মিশ্র বেহাগ—আন্ধা কাওয়ালী

ডাগর নয়নে সে হাসিল
নীল যমুনায় যেতে জল আনিতে
শ্রামরূপ মরমে পশিল।

মন্ত্র ওষধি যাহা জানো
মোর লাগি সখি আনো,
ডাকো সেই বৈদ্য শ্রামে—
সে কেন আজো না আসিল !

বহ্নিম দৃষ্টি তাহার
বাণ হানে প্রাণে অনিবার !
বল সখি কোথা আমি যাব
শ্রামধনে কা'র কাছে পা'ব—
মীরার প্রভু সেই গিরিধর
সে বিনে কিছুই না শোভিল ॥
['মীরাবাদে' অবলম্বনে]

কথা ও সুর—শ্রীনির্মলচন্দ্র বড়াল, বি. এল., বাণীকণ্ঠ

স্বরলিপি—শ্রীমতী নীলিমা ঘোষ

{গা গা সা সা রা রা গা -১ I মা পা গা -১ -১ -১ -১ -১}
ডা গ র ন য নে সে ০ হা সি ল ০ ০ ০ ০

গা -সাঁ সাঁ সাঁ | না -১ না নধপা I পা -গ গা পা | গা -১ -১ -১ |
নী ল্ য মু | না য়্ যে তে ০ ০ জ ল্ আ নি তে ০

গা -না না -গ | পা পা গা গা I গা -পা গা -১ -১ -১
শ্রা ম্ রূ প্ | ম র মে প শি ০ ল ০ ০ ০ ০ ০ |

০ {পা -১ পা না | না না না সাঁ । ১ নসাঁ রাঁ সাঁ -১ | -১ -১ -১ -১ |
ম ০ জ ও | য ধি যা হা জা ০ ০ ন ০ ০ ০

পা -সাঁ সাঁ রাঁ | না না না ধপা I পা -না না -১ | -১ -১ -১ -১ |
মো ব্ লা গি মি ছে স খি ০ আ ০ ০ ন ০

[সা]

{গা গা গা -মা পা-না না না I সী -ী -ী -ী -ী -ী -ী -ী
ডা ক সে ই বৈ ০ দা আ মে ০ ০ ০ ০ ০ ০

সী গী গী গী | সী -ী পা পগা I গা -পা গা -ী -ী -ী -ী
সে কে ন আ জো ০ না আ০ সি ০ ল ০ ০ ০ ০ ০

{সা -ী সা সা না -প্ না না I সা -ী -ী -ী -ী -গা -ী
ব ০ কি ম দ য় টি তা হা ০ ০ ০ ০ ০

গা -পা পা পা | জা জা পা না I জা -পা -ী -ী -ী -ী -মা
বা ৭ হা নে প্রা গে অ নি বা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

{পা পা না না | না না না সী I নসী -রী সী -ী -ী -ী
ব ল স বি কো ধা আ মি যা ০ ০ ব ০ ০ ০ ০

পা -সী সী সী | না -ী না ধপা I পা -নধা না -ী -ী -ী -ী
জা ম্ ধ নে০ কা বু কা ছে০ পা ০০ ব ০ ০ ০ ০ ০

[সা সা]

{গা গা -গা গা | গা -মা পা -না I না সী সী -ী -ী -ী -ী
মী রা বু প্র ভু ০ সে ই গি রি ধ ০ ০ ০ ০ ০

সী গী গী গী | সী -ী পা পা I গা -পা গা -ী -ী -ী -ী
সে বি নে কি ছু ই না শো ভি ০ ল ০ ০ ০ ০

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

বাংলা গান

বাঙালী কৃষ্টির ষাঁহারা অগ্রণী, তাঁহারা বাঙালী সঙ্গীতকে হিন্দুস্থানী সঙ্গীত হইতে স্বতন্ত্র করিয়া রাখিতে চান। তাঁহারা বলেন, বাংলার সঙ্গীত-ধারা বাদশাহীযুগের চংএ চালাইতে গেলে, তাহা এদেশের পক্ষে স্বাভাবিক হইবে না। কথাটা চিন্তার বিষয়। সঙ্গীতে বাংলার মাটি, জল ও আবহাওয়ার একটা নিজস্ব রূপ ও ছন্দ আছে এবং তাহা বৈষ্ণবযুগে সমধিক প্রকাশ পাইয়াছে—রবীন্দ্রনাথের অমর কাব্যসঙ্গীতে, অতুলপ্রসাদ ও দিলীপকুমারের গানেও বাঙালী প্রকৃতির বৈষ্ণবিকতা লক্ষ্য করা যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল অপেক্ষাকৃত রুদ্ররসের সাধক ও তাঁর গান আরো দৃঢ় ধৃতিগুণে বিভূষিত। তথাপি তাঁর গানে বাঙালীত্ব বিচ্যমান রহিয়াছে। বাংলার কাব্যরসের প্রেরণায় বর্তমান বাঙালী জীবনে যে বিশেষ বিশেষ আকাজক্ষা ও অভীক্ষা বাংলা-প্রাণ স্পন্দিত করিতেছে বাঙালী সঙ্গীত তাহারই উদ্বোধক হউক—ইহা কিছু অণ্ডায় কথা নহে—Classical সঙ্গীতের ভক্ত হইয়াও এ প্রেরণাকে আমরা অস্বীকার করি না।

বাদশাহী ঐশ্বর্য ও জাঁকজমকের মধ্যে যে সঙ্গীত জন্মলাভ করিয়াছিল, ভাবপ্রবণ ও বুদ্ধিবিলাসী বাঙালীর সঙ্গীতে সেই রাতি সম্পূর্ণ থাপ্ থাইবে না, ইহা আমরা জানি—তাই বাংলা গানের স্বতন্ত্র কীর্ত্তন নাট্যকাব্যভূমিষ্ট গীতরূপের বিশিষ্ট বিকাশ আমরা আদরের সহিত বরণ করি। Modern Bengali Songকে আমরা নিন্দা

করি না। কিন্তু আমরা একথা স্বীকার করি না যে, বাঙালী চিরদিন শাক চচ্চড়ি খাইয়া মাগুয় হইয়াছে বলিয়া মোগ্লাই গরম মশলার গন্ধমোদিত রাজসিক পাকশালার খাদ্য কোনও কালেই হজম করিতে পারিবে না! বাঙালী ওস্তাদ যদি হিন্দুস্থানী ওস্তাদীকে আয়ত্ত করিয়া থাকে, তবে বাঙালী কাব্যসঙ্গীতও বাদশাহী ঐশ্বর্যের অনেক উপকরণ ধাতস্থ করিতে পারিবে।

বাংলার স্বচ্ছ জীবন্ত প্রাণের প্রকাশভঙ্গী যে সঙ্গীতের সৃষ্টি করিয়াছে—সেই কীর্ত্তন সঙ্গীতে বাদশাহীযুগের অনেক ঐশ্বর্য আমদানি করা সহজ ও তাহা বাংলা সঙ্গীত সমৃদ্ধির পরিপোষক। এইভাবে যুরোপীয় সঙ্গীতেরও অনেক সুর ও ছন্দ বাংলার কথাসঙ্গীতে প্রবেশ করাইতে পারি। বাঙালী মাধুর্যের ভক্ত, কিন্তু মাধুর্যের সহিত ঐশ্বর্যের চিরবিরোধ কিছু নাই—একে অপরের সাহচর্যে পূর্ণ ও সার্থক।

বাংলা সঙ্গীতে ষাঁহারা হিন্দুস্থানী রাগ সঙ্গীতের পূর্ণ বিকাশ আনিতে দিতে চান না—তাঁহারা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকে প্রকৃত দৃষ্টিতে দেখিতে পান নাই। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের একটা দিক আছে যাহা স্থানকালপাত্রগত ও নেহাং মোগলযুগের হিন্দুস্থানী ভাব ও ভাষার পরিপোষক; আবার অপর একটা বড় দিক আছে যাহা বাদশাহীভাবের দ্বারা অল্পপ্রাণিত নয়, যাহা সুপ্রাচীন হিন্দুসঙ্গীতের নাদ-তরঙ্গে, চিরন্তন স্পন্দনে আন্দোলিত। তাহার আয়ু অক্ষুরন্ত এবং তাহা মোগলযুগে ও হিন্দুস্থান দেশে আবদ্ধ

নয়। সঙ্গীতের এই দিকটাকেই আমরা রাগ-সঙ্গীত বলি। হিন্দুস্থানে রাগসঙ্গীতের একটা অক্ষয় রূপ আছে, যাহার পরিচয় রূপদে আমরা পাই, এবং এই রূপ সময়ের সঙ্গে সঙ্গে নষ্ট হয় না—ইহা হিন্দুসাধনার গভীরতর প্রবাহে চিরসঞ্জীবিত। বাংলার কীৰ্ত্তনযুগে এই রূপদমূলক রাগসঙ্গীত কীৰ্ত্তনে সুরের মহিমা জোগাইয়াছে—রবীন্দ্র-কাব্যেও যে সকল গীত সুরের সম্পদে সমৃদ্ধ তাহা রাগসঙ্গীতরসিকের হইতে মণিমুক্ত। আহরণ করিয়া সমৃদ্ধ

হইয়াছে। বাংলা কাব্যসঙ্গীতে আধুনিক যে ছন্দই থাকুক, সুরের মাহাত্ম্যের জন্ত রাগসঙ্গীতের দ্বারস্থ তাহাকে হইতে হইবে।

বাংলা গানে আমরা একদিকে চাই, অল্পপম কাব্যসম্ভার—ভাব ও ভাবার সম্মিলিত পূর্ণতা, তৎসঙ্গে কীৰ্ত্তনের আবেশ ও আশ্রয়ের বর্গসম্পাত; কিন্তু এ সকলকে ধরিয়া রাগসঙ্গীতের উন্মি-উচ্ছ্বাসে, বাংলা গানে প্রাণসাগরের উদ্বেল তরঙ্গে দেশ প্রাবিত হউক ইহাই দেখিতে চাই।

পুস্তক পরিচয়

বহুভাষা-গীত—সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক প্রণীত ও প্রকাশিত। মূল্য দেড় টাকা।

সঙ্গীতনায়ক গোপেশ্বরবাবুর সঙ্গীতের বিভিন্ন গ্রন্থ থাকিলেও আলোচ্য গ্রন্থখানি সম্পূর্ণ পৃথক ধরনের। এই গ্রন্থটি তিনি দুইটা মূখ্য বিষয়কে অবলম্বন করিয়া প্রণয়ন করিয়াছেন। প্রথম বিষয়টি বহুভাষা-গীত এবং দ্বিতীয়টি বহুভাষা-গীত। বহুভাষার অধ্যায়টিতে সংস্কৃত দেবভাষা হইতে আরম্ভ করিয়া হিন্দী, বাংলা, আরবী, পারসী, মারাঠী, নেপালী, পাজাবী, ইংরাজী প্রভৃতি ১৫টি ভাষায় রচিত গান স্বরলিপি সহযোগে প্রকাশ করিয়াছেন। এই পণ্যটি গান তিনি রূপদ ও খেয়ালের পর্য্যায়ের রাগিয়া তদুপযোগী সুর-সংযোজন করিয়াছেন বলিয়া গানের দিক দিয়া বিশেষ ক্রটি হয় নাই। তিনি যদি গানগুলির ভাবার্থ পরিবেশন করিতেন তাহা হইলে সাধারণের রসোপলব্ধি করার পক্ষে সুবিধা হইত এবং তাঁহারও বহু ভাষার গানগুলি প্রকাশ করার সার্থকতা হইত। আশা করি, গ্রন্থকার পরবর্তী সংস্করণে এ বিষয় দৃষ্টি দিয়া পুস্তকটি সর্বোংশে ক্রটিহীন করিবেন।

বহুভাষা-গীত অধ্যায়ে যে কয়টি ভাল প্রকাশ

করিয়াছেন, তন্মধ্যে অবিকাংশই প্রায় অপ্রচলিত হইয়া পড়িয়াছে। প্রাচীনকালে রূপদের সহিত যে সব ভাল ব্যবহৃত হইত, বর্তমানকালের রূপদ-গানে তাহা প্রায় ব্যবহার হয় না—যাহা ব্যবহার হয় তাহা দ্বারা পুরাতনের প্রকাশ হয় না। পুরাতনকে নূতনের রূপ দিতে হইলে পুরাতনের পুনরুদ্ধার করা বিশেষ প্রয়োজন। আলোচ্য গ্রন্থে গ্রন্থকার বীরপথ, সান্তি, খাম্বা, কুজ, দো-বাহার, ব্রহ্ম, বিষ্ণু প্রভৃতি অপ্রচলিত তালসমূহের উদ্ধারকল্পে অগ্রণী হইয়া তাহার ঠেকাগুলি পর্য্যন্ত লিপিবদ্ধ করিয়াছেন দেখিয়া আমরা অত্যন্ত সুখী হইলাম। এই তালাদ্যায়ের গানগুলি রূপদ, খেয়াল, টপ্পা এবং তাহা প্রাচীন হিন্দুস্থানী প্রসিদ্ধ গীতিকবিদিগের রচনা হইতে সংগৃহীত। তালাদ্যায়ের গানগুলি বহু ভাষার আশ্রয় না লইয়া হিন্দী ভাষাতেই আশ্রিত হইয়াছে। এই শ্রেণীর সঙ্গীত-পুস্তকের নূতনত্ব আছে দেখিয়া আলোচ্য পুস্তকটি সম্বন্ধে আশা করা যায় যে, ইহার প্রচলন অধিক হইবে। অজ্ঞান ডাঃ বিমলাচরণ লাহা মহাশয়ের আশ্রয়ল্যে পুস্তকটি মুদ্রিত হইয়াছে জানিয়া তাঁহাকে আমরা আন্তরিক শ্রদ্ধা জানাইতেছি। চাপা ও বাঁধাই মন্দ নহে। —শ্রীবনময়ভূষণ দাশগুপ্ত



সঙ্গীত সন্মিলনী

গত ২৫ ও ১০ই মার্চ শনি ও রবিবার সন্ধ্যা ৬ ঘটিকায় ফাষ্ট এম্পায়ার রঙ্গমঞ্চে মিসেস বি. এল. চৌধুরী প্রতিষ্ঠিত 'সঙ্গীত সন্মিলনী'র সাহায্যকল্পে উক্ত বিদ্যালয়ের ছাত্রীগণ কর্তৃক কবিবর মাইকেল মধুসূদনের 'পদ্মাবতী' নাটক অভিনীত হইয়াছে। উভয় দিবসেই হলে যথেষ্ট জনসমাগম হইয়াছিল এবং কলিকাতার মেয়র মিঃ এন্. সি. সেন, রেজুনের মেয়র, শ্রীমতী ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী, মিসেস্ কে. সি. দে, মিঃ রণেন্দ্রমোহন ঠাকুর, মিঃ ও মিসেস্ এস. এন্. মোদক, ডাঃ ডি. এন. মৈত্র প্রভৃতি বহু গণ্যমান্য ভদ্রমহিলা ও ভদ্রমহোদয় উপস্থিত থাকিয়া সভার গৌরব বৃদ্ধি করেন। নাটকটি নৃত্য, গীত ও অভিনয়ের দিক দিয়া সর্বাঙ্গসুন্দর হইলেও, অনাবশ্যক নৃত্যবহুল হওয়ায় নাটকের আখ্যানভাগ একটু ব্যাহত হইয়াছে। বিভিন্ন ভূমিকায় ষাঁহারাব্যবহার হইয়াছিলেন তন্মধ্যে 'পদ্মাবতী'র ভূমিকায় কুমারী শান্তা রায়চৌধুরী, 'ইন্দ্রনীল'র ভূমিকায় শ্রীমতী রেণুকা ব্যানার্জি, রাজবংশ 'গানবকে'র ভূমিকায় কুমারী গৌরী মুখার্জি এবং 'কলি'র ভূমিকায় কুমারী দীপ্তি বোসের অভিনয়নৈপুণ্য অতীব প্রশংসনীয়। নাট্যশিক্ষা ও পরিচালনা করিয়াছিলেন শ্রীযুক্ত রবীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় এবং প্রযোজনা ও সজ্জা-পরিকল্পনা করিয়াছিলেন শ্রীযুক্ত পরিমল ঘোষ। ইহাদের যোগ্য পরিচালনা ও প্রযোজনায় নাটকটি দর্শকবৃন্দের নিবর্ত হইতে বিশেষরূপে প্রশংসা অর্জন করিতে সক্ষম হইয়াছিল। সুপ্রসিদ্ধ গীতশিল্পী শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় গীতগুলির স্বর-সংযোজনা করিয়াছিলেন। গানগুলির ভাব, ভাষা ও স্বর সব দিক দিয়াই অতিশয় হৃদয়গ্রাহী হইয়াছিল। বিশেষতঃ 'পদ্মাবতী'র প্রত্যেক গানটিই শ্রোতাদের মন মোহিত করে। শ্রীযুক্তা রেবা রায় ও শরদিন্দু সিংহের

নৃত্য-পরিকল্পনায় আমরা অনেকগুলি নূতন ধরণের নৃত্য দেখিলাম। কুমারী রেণুকা মোদক ও কুমারী মঞ্জু সর্বাধিকারীর নৃত্য বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ঐক্যতান ও আবহ সঙ্গীত নৃত্যের ও অভিনয়ের রূপ বিকাশে যথেষ্ট সহায়তা করিয়াছিল। শ্রীযুক্ত অমিয়কান্তি ভট্টাচার্য্যের ঐক্যতান পরিচালনা প্রশংসনীয়। সঙ্গীত সন্মিলনীর সাহায্যকল্পে ছাত্রীগণের এই প্রচেষ্টা যে সাফল্য লাভ করিয়াছে তাহাতে আমরা বিশেষ আনন্দিত।

যোগেন্দ্র জন্মোৎসব

গত ২৭শে মাঘ শনিবার প্রবীন যুগ্মদাদক ও হাওড়া কোর্টের প্রবীন মোক্তার শ্রীযুক্ত বাবু যোগেন্দ্রনাথ মণ্ডল মহাশয়ের জন্মোৎসব উপলক্ষে তাঁহার ছাত্রগণ হাওড়া ১০১ নং আই, আর, বেলিলিয়স লেনস্থ মৈত্রী সজ্জের প্রাঙ্গণে হাওড়ার বিশিষ্ট সঙ্গীত শিক্ষক শ্রীযুক্ত ননীলাল ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের উদ্যোগে ও মৈত্রী সজ্জের বিশেষ আন্তর্য্যকুল্যে একটি সঙ্গীতাহুতান হইয়াছিল। উক্ত সঙ্গীত-অহুতানে হাওড়া কটন বোর্ডিং স্কুলের প্রবীন শিক্ষক শ্রীযুক্ত বাবু সুরোধচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় বি, এ, মহাশয় সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করিয়াছিলেন। তৎপরে সভাপতি মহাশয়কে ও যোগেন্দ্রবাবুকে মাল্য প্রদানে ভূষিত করা হইলে সঙ্গীত শিক্ষক ননীলালবাবুর ছাত্রীগণ স্মৃধুর কণ্ঠে একটি উদ্বোধন সঙ্গীত করিবার পর সভা আরম্ভ হয়। হাওড়া কোর্টের উকীল শ্রীযুক্ত বাবু গৌরমোহন রায় এম, এ, বি, এল শ্রীযুক্ত সনৎকুমার আচা বি, এ, বি, এল, নির্মলাচরণ দাস এম, এ, বি, এল ও ডাক্তার শ্রীমাখনলাল শি, শ্রীদান্তরথি মণ্ডল ও শ্রীনগেন্দ্রনাথ মণ্ডল বক্তৃতা করিয়াছিলেন। তৎপরে যোগেন্দ্রবাবু স্বরচিত স্বহস্তে লিখিত একটি প্রবন্ধ পাঠ করিয়াছিলেন। তৎপরে যোগেন্দ্র-বাবু কলিকাতা জোড়াসাঁকো নিবাসী প্রবীন বিখ্যাত যুগ্ম

বাদক শ্রীযুক্ত বাবু দেবেন্দ্রনাথ দে (স্ববোধ বাবু) মহাশয়কে ও হাওড়ার বিশিষ্ট ক্রপদ গায়ক শ্রীযুক্ত বাবু প্রবোধচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়কে মালা প্রদান করিয়া ভূষিত করেন। এই সঙ্গীতাহুষ্ঠানে হাওড়ার সদর এস, ডি, ও, বাবু পি, কে, ভট্টাচার্য্য মহাশয় ও বিশিষ্ট ব্যক্তিগণ উপস্থিত ছিলেন। উক্ত সভায় গায়ক ও বাদকগণ তাঁহাদের কণ্ঠসঙ্গীতের দ্বারা শ্রোতৃবৃন্দের মনোরঞ্জন করিয়াছিলেন। সন্ধ্যা হইতে আরম্ভ হইয়া রাত্রি ১২টা পর্য্যন্ত সঙ্গীতাদি হইলে পর সভা ভঙ্গ হয় এবং অভ্যাগত ব্যক্তিবর্গকে জলযোগে পরিতৃপ্ত করা হয়।

জামসেদপুরে সঙ্গীত প্রতিযোগিতা

জামসেদপুরে প্রতি বৎসর সরস্বতী পূজা উপলক্ষে বেঙ্গলী ক্লাবের উদ্যোগে ছেলেমেয়েদের সঙ্গীত প্রতিযোগিতা হয়। জামসেদপুরের সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতাত্যার্য্য স্বকণ্ঠ গায়ক শ্রীযুক্ত পরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের ছাত্রছাত্রীগণ প্রতি বৎসরই উক্ত প্রতিযোগিতায় বিশেষ কৃতকাষ্য হন। পরশবাবু জামসেদপুরে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত প্রচার এবং ছেলে-মেয়েদিগকে শিক্ষাদান দিয়া সেখানে বিশেষ জনপ্রিয় হইয়াছেন।

বাণী বিজ্ঞা বীথি

দক্ষিণ কলিকাতায় ১৯৩৫ খৃষ্টাব্দে 'বাণী বিজ্ঞা বীথি' নামক একটি ভারতীয় সঙ্গীতের বিদ্যালয় স্থাপিত হয়। শ্রীযুক্ত প্রণব রায় উক্ত বিদ্যালয়ের স্থাপনকর্তা এবং এতদিন দক্ষতার সহিত বিদ্যালয়টি পরিচালনা করিয়া আসিতেছেন। উপস্থিত বিদ্যালয়টি ভবানীপুরে ১নং গিরিশ মুখার্জি রোডস্থিত একটি দ্বিতল বাটীতে অবস্থিত। অধুনা ঐ বিদ্যালয়ে অনেক ছাত্রী গীতবাদ্য শিক্ষা করিয়া থাকেন। প্রতি শনি ও রবিবার সঙ্গীত শিক্ষা দেওয়া হয়।

শোনপুরের মহারাজ বাহাদুর এবং মিঃ এস. এন. ব্যানার্জি ব্যারিষ্টার এই বিদ্যালয়ের পৃষ্ঠপোষক এবং মিঃ ধীরেন্দ্রনাথ ঘোষ মহাশয় কার্য্যকরী সভার সভাপতি। বহু বিশিষ্ট ব্যক্তি কার্য্যকরী সভার সভ্য আছেন। শিক্ষা বিভাগ উপযুক্তরূপ পরিচালনার অভাবে বিদ্যালয়টি তাদৃশ উন্নতি লাভ করিতেছিল না। বিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষ এই অভাব ও অভিযোগ অনুভব করেন এবং গত ১৭ই মার্চ কার্য্যকরী সভার অধিবেশনে ভারতবিখ্যাত গীতশিল্পী শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় বি. এ. মহাশয় উক্ত বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষ মনোনীত হন। আমরা আশঙ্কিত সহিত জানাইতেছি যে, শ্রীযুক্ত রমেশ বাবু সঙ্গীত শিক্ষা পরিচালনা করিবার ভার গ্রহণ করিয়াছেন, এখন হইতে তাঁহার নির্দেশ মত উপযুক্ত শিক্ষকের শিক্ষাদীনে বিদ্যালয়ের শিক্ষাকার্য্য চলিবে। বিদ্যালয়টি সর্ব্ববিষয়ে উন্নত করিবার জগ্ন তিনি নানাবিধে হস্তক্ষেপ করিয়া ইহার আমূল পরিবর্তন করিবেন।

পরলোকে বিখ্যাত ঢোলবাদক

পবন বিশ্বাস

ঢোলবাজ আমাদের দেশে বহুদিন হইতেই প্রচলন হইয়া আসিতেছে। পূজা-পার্বণে এবং অনেক উৎসবে ঢোল বাজনার রীতি আছে। পবন বিশ্বাস একজন বিখ্যাত ঢোল বাদক ছিলেন এবং নানা সঙ্গীত সম্মেলনে ঐ বিষয়ে কৃতিত্ব দেখাইয়া সম্মান অর্জন করিয়াছিলেন। অনেক বিখ্যাত ওস্তাদ তাঁহার ঢোল শুনিয়া যথেষ্ট স্তুতি করিতেন। তিনি নিউ থিয়েটার্সে নিযুক্ত ছিলেন, গত জাহ্নুয়ারী মাসে পরলোক গমন করিয়াছেন। মৃত্যুর সময় তাঁহার বয়স মাত্র ৪৬ বৎসর হইয়াছিল। আমরা তাঁহার শোকসন্তপ্ত পরিবারবর্গের প্রতি সমবেদনা জ্ঞাপন করিতেছি।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিদ্যারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্নথমোহন বসু, এম-এ।



স্বর্গত রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য



১৬শ বর্ষ }

চৈত্র, ১৩৪৬ সাল

{ ১২শ সংখ্যা

সঙ্কীতসাধক স্বর্গত রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য

শ্রীবিনয়ভূষণ দাশগুপ্ত •

বাংলার তরুণ গীতশিল্পীদের মধ্যে স্বর্গত রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্যের নাম সুপরিচিত। তিনি জীবিতকালে সঙ্কীত-সাধনায় যে কঠোর শ্রমস্বীকার করিয়া যশস্বী হইয়াছিলেন তাহারই সংক্ষিপ্ত পরিচয় এই প্রবন্ধের আলোচ্য বিষয়।

স্বর্গত রমেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্য ১৩১২ সালের আষাঢ় মাসে বরিশাল জিলার অন্তর্গত গাবধান গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি বরিশালের স্বনামধন্য পণ্ডিতপ্রবর ৩সীতানাথ ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের চতুর্থ পুত্র। শ্রদ্ধাঙ্গদ ৩সীতানাথ ভট্টাচার্য্য মহাশয়ও সঙ্কীতের একজন বিশেষ অহুরাগী ছিলেন এবং গীতিকার হিসাবেও তাঁহার বিশেষ খ্যাতি ছিল। তিনি গীত-রচনায় যেমন দক্ষতা লাভ

করিয়াছিলেন স্বর-রচনায়ও তেমনই যশস্বী হইয়াছিলেন। একদা বহু গানে সুরসংযোজনা করিয়া তিনি সঙ্কীতজ্ঞ স্বধী-মণ্ডলীর মধ্যে খ্যাতি অর্জন করেন। তাঁহার এই সঙ্কীতভিজ্ঞতার জন্য বিখ্যাত এতাজ্জবাদক প্রক্বেয় শ্রীযুক্ত শীতলচন্দ্র মুখোপাধ্যায়, রাম বেহালাদার এবং তদ্বৈদ্য শ্রীযুক্ত গুণীগণের নিকট যথেষ্ট সমাদর ও শ্রদ্ধালাভ করিয়া-ছিলেন। সঙ্কীতের একজন সমাদর ও পৃষ্ঠপোষক হিসাবেও তিনি বহু অর্থব্যয় করিয়া গিয়াছেন।

৩রমেশবাবুর জীবনেতিহাস একটু বৈচিত্র্যপূর্ণ, কারণ শৈশবে সঙ্কীতের প্রতি তাঁহার বিশেষ অহুরাগ দৃষ্ট হয় নাই এবং তাঁহার স্বাস্থ্যও তেমন ভাল ছিল না।

তঁাহার বয়স যখন ১৪১৫ বৎসর তখন তিনি স্বাস্থ্য ও সঙ্গীত-চর্চা এই উভয় বিষয়ের উন্নতিকল্পে বিশেষভাবে লিপ্ত হইয়া পড়েন। এই একনিষ্ঠ ব্রত গ্রহণ করিয়া ১৯২২ খৃষ্টাব্দে হারমোনিয়ম বাত শিখিতে আরম্ভ করিলেন। ১৯২৩ খৃঃ অঃ প্রায় ২ মাস কাল নিজে নিজে এসাজ বাজাইতে থাকেন এবং কিছুদিন পরে শ্রীযুক্ত শীতলচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের শিষ্য ৮ম্বরেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্যের নিকট এসাজ শিখিতে আরম্ভ করেন। ইহার এক বৎসর পর অর্থাৎ ১৯২৪ খৃঃ অঃ শ্রীযুক্ত শীতলবাবুর নিকটেই এসাজ শিক্ষা করিতে থাকেন। ১৯২৪ খৃঃ অঃ পর্য্যন্ত চারি বৎসরকাল অতিশয় মনোযোগের সহিত শীতলবাবুর নিকট এসাজ শিক্ষালাভ করিয়া এসাজে বিশেষ দক্ষতা লাভ করিয়াছিলেন। ইতিমধ্যে ১৯২৭ খৃঃ অঃ তিনি বঙ্গবাসী কলেজ হইতে বি. এসসি পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হন এবং তৎপর কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে আইন অধ্যয়ন আরম্ভ করেন। ১৯২৮ খৃঃ অঃ শীতলবাবুর নিকটেই পিতলের বাঁশীর তালিম গ্রহণ করেন এবং ১৯২৯ খৃঃ অঃ বাঁশের বাঁশী (আরবাঁশী) প্রথমে নিজে নিজে বাজাইতে চেষ্টা করিয়া অল্পদিন মধ্যেই বেশ দক্ষতাজ্ঞান করিয়াছিলেন। সঙ্গীত-সাধনায় তঁাহার গভীর মনোযোগ ছিল বলিয়াই অতি অল্প-কাল মধ্যেই এতটা প্যাতিলাভ করিতে সমর্থ হইয়াছিলেন। আমরা শুনিয়াছি, কোন কোনদিন তিনি প্রায় ১২।১৪ ঘণ্টা পর্য্যন্ত একাসনে বসিয়া এক একটা যন্ত্র-সাধনা করিতেন। কোন একটা যন্ত্র লইয়া বসিলে ৫।৭ ঘণ্টার কমে কোনদিনই ছাড়িতেন না এবং এই নিমিত্তই তিনি অতি অল্প সময়ের মধ্যে এক একটা বিষয়ে বিশেষ পারদর্শিতা লাভ করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। তৎপর বিখ্যাত বংশীবাদক স্বর্গত আপ্তাবুদ্দিন খাঁ সাহেবের নিকট কিছুদিন বাঁশীর তালিম লন। ১৯২৯ খৃঃ অঃ জুন মাসে রামপুরের প্রসিদ্ধ খেয়ালী মেহেদী হুসেন খাঁ সাহেবের নিকট কণ্ঠসঙ্গীত শিক্ষা করিতে আরম্ভ করেন। উক্ত ১৯২৯ খৃষ্টাব্দের জুলাই মাসেই রামপুরের

বিখ্যাত তবলচী মসিতুল্লা খাঁ, ১৯৩০ খৃঃ অঃ ২৯শে জুলাই তারিখে স্বর্গত স্বরোদী আমীর খাঁ এবং ঐ সনেই ডিসেম্বর মাসের ২২শে তারিখে প্রসিদ্ধ সেতারী স্বর্গত প্রফেসর এনায়েৎ খাঁ সাহেবের নিকট ‘নাড়া’ বাঁধিয়া সেতার শিক্ষা করিতে আরম্ভ করেন। ইহাদিগের মধ্যে ৮ আমীর খাঁ সাহেব ও মসিতুল্লা খাঁ সাহেব রমেশবাবুর বাটীতে আসিয়াই স্বরোদ ও তবলা শিক্ষা দিতেন। ১৯২৩ হইতে ১৯৩৫ খৃঃ অঃ পর্য্যন্ত ১২।১৩ বৎসরকাল এই একনিষ্ঠভাবে সঙ্গীতসাধনার ফলে এসাজ, বাঁশী, বাঁয়া-তবলা, সেতার, স্বরোদ প্রভৃতি প্রত্যেকটা যন্ত্রই তিনি অতি সুন্দর দক্ষতা লাভ করিয়া-ছিলেন। উপরোক্ত গুণ্ডাদগণ প্রত্যেকেই তঁাহাকে সাতিশয় স্নেহ ও সমাদর করিতেন। গুণ্ডাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেব তঁাহাকে এত অধিক স্নেহ করিতেন যে, রমেশবাবু খাঁ সাহেবের ‘মাইহার ব্যাণ্ডের’ লৌহতরঙ্গ বাদ্যটা শুনিয়া উক্ত বাদ্য শিক্ষার বিশেষ আগ্রহ প্রকাশ করায় তিনি অতিশয় আগ্রহ সহকারে উক্ত বাদ্যযন্ত্রটি রমেশবাবুকে দিয়া (নিজে উপস্থিত থাকিয়া) নির্মাণ করাইয়া অত্যন্ত যত্ন সহকারে তাহা বাজাইবার জ্ঞান ২।১১টি পদ্ধতি তঁাহাকে বলিয়া দেন। তৎপর অল্প কিছুদিন পরেই রমেশবাবুর লৌহ-তরঙ্গ বাজনা শুনিয়া গুণ্ডাদজী অতিশয় প্রীতিলাভ করেন এবং বলেন যে, “আপনার গায় এইরূপ সাধক আমি বাংলায় এ পর্য্যন্ত খুব কমই দেখিয়াছি, পরন্তু বঙ্গের বাহিরেও কচিৎ ২।১১টি দৃষ্ট হয়। আপনি এইরূপ ভাবে প্রত্যেকটা যন্ত্র সাধনা করিতে থাকিলে ভবিষ্যতে আপনি যথেষ্টই উন্নতিবিধান করিতে পারিবেন সন্দেহ নাই। প্রকৃতই রমেশবাবু যে যন্ত্রটি যখন শিখিতে আরম্ভ করিতেন, তখনই তঁাহার প্রাণে এক স্নগভীর প্রেরণা জাগিত, যদ্বারা সঙ্গীতসাধনায় তিনি এতটা যশোলাভ করিতে পারিয়াছিলেন।

রমেশবাবুর একান্ত বাসনা ছিল যে, কলিকাতায় এমন

একটি সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান গঠিত হয়, যেখানে সম্ভ্রান্ত ও শিক্ষিত ভ্রমহোদয় ও মহিলাগণ সঙ্গীত শিক্ষালাভ করিয়া প্রকৃতপক্ষে সঙ্গীত-শাস্ত্র সম্বন্ধে কিছু জ্ঞান লাভ করেন এবং দেশের নিকট যশস্বী হইতে পারেন। তাঁহার এরূপ ঐকান্তিক ইচ্ছার ফলে ও সম্পূর্ণ স্বকীয় প্রচেষ্টায় ১৯৩২ খৃষ্টাব্দে রমেশবাবু 'দেশবন্ধু সঙ্গীত বিদ্যালয়' নামক একটি সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান গঠন করিয়া বহু গণ্যমান্য বিশ্ব-বিদ্যালয়ের উচ্চ উপাধিদারী ছাত্র ছাত্রীকে কণ্ঠসঙ্গীত ও বহুবিধ বাদ্যযন্ত্রাদি শিক্ষা দিতেছিলেন। ১৯৩৩ খৃষ্টাব্দেই কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সঙ্গীত প্রতিযোগিতায় এই বিদ্যালয়ের ছাত্রগণ বাঁশী ও এস্রাজে প্রথম স্থান এবং ঠুংরী গানে তৃতীয় স্থান অধিকার করিয়াছিলেন। ১৯৩৫ খৃষ্টাব্দের নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত প্রতিযোগিতায় একটি ছাত্রী এস্রাজে প্রথম স্থান অধিকার করেন। আজ তিনি জীবিত থাকিলে তাঁহার বহু ছাত্র ছাত্রীই বৎসরের পর বৎসর উক্ত প্রতিষ্ঠান হইতে শিক্ষা লাভ করিয়া যশস্বী হইতে পারিতেন সন্দেহ নাই।

রমেশবাবুর যে কেবল সঙ্গীতের দিকেই বিশেষ অনুরাগ ছিল তাহা নয়, পরন্তু স্বাস্থ্য-চর্চার দিকেও তাঁহার অনুরাগ ও সাধনার অদ্ভুত পরিচয় পাওয়া যায়। শৈশবে স্বাস্থ্য তাঁহার বিশেষ ভাল ছিল না। একথা পূর্বেই বলিয়াছি, কিন্তু প্রবেশিকা পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হইবার ২১ বৎসর পূর্বে হইতেই তিনি ব্যায়াম ও কৃষ্টি প্রভৃতি অভ্যাস করিয়া প্রসিদ্ধ পালোয়ানদের নিকট পালোয়ান আখ্যলাভ করেন। ক্যাপ্টেন পি, কে, গুপ্তের তিনি অতি প্রিয় ছাত্র ছিলেন। অক্কেয় পি, কে, গুপ্ত মহাশয় তাঁহার “মাই সিস্টেম” পুস্তকে রমেশবাবুর বীরত্ব সম্বন্ধে একটি সুন্দর বর্ণনা করিয়াছেন। কলিকাতা ল কলেজে অধ্যয়নকালে তিনি ঐ ক্লাবের ক্যাপ্টেন ছিলেন এবং ‘টাগ অফ ওয়ারে’ তিনি পাহাড়ের স্রায় অটলভাবে সম্মুখে দাঁড়াইয়া সর্বত্রই তাঁহার দলকে জয়ী করিয়া বিশেষ খ্যাতি এবং বহু রৌপ্য ও স্বর্ণপদক প্রাপ্ত হইয়াছিলেন। অতি অল্প বয়সে ভারতে ও ভারতের বাহিরে নিজ বীর-বিক্রম দ্বারা রমেশবাবু বিশেষ সুপরিচিত ছিলেন। তিনি দেশবন্ধু পার্কস্থিত কলিকাতা কর্পোরেশনের ব্যায়াম শিক্ষক পদে নিযুক্ত থাকিয়া বহু

সুযোগ্য ব্যায়ামী গঠন করিয়াছিলেন। রমেশবাবুর স্মৃতিরক্ষাকল্পে মেজর পি, কে, গুপ্তের পরিচালনায় ১১এ উল্টাডাক রোডে ‘রমেশ স্মৃতি সঙ্ঘ’ নামে একটি সমিতি স্থাপিত হইয়াছে।

কেবল মাত্র জীবনের অষ্টবিংশতি বর্ষে উপনীত হইয়া ধীর, চরিত্রবান, নিরহঙ্কার, বহুমুখী প্রতিভাসম্পন্ন এই একনিষ্ঠ সাধক অবিবাহিত অবস্থায় বিগত ১৩৪১ সালের ১২ই ফাল্গুন রবিবার (সন্ধ্যা ৭টায়) মাত্র তিন-দিনের suppressed meningitis ব্যাধিতে পরিবার-বর্গ, আত্মীয়স্বজন ও তাঁহার প্রাণপ্রতিম ছাত্রবর্গকে শোক-সাগরে ভাসাইয়া পরলোকগমন করেন। রমেশবাবুর অকাল মৃত্যুতে কেবল বরিশালবাসীগণের কেন, সমগ্র ভারতের একটি আদর্শ রত্ন বিলুপ্ত হইয়াছে। এই তরুণ সঙ্গীতসাধকের ভবিষ্যৎ যে কিরূপ উজ্জ্বলতম ছিল, তাহা এই জীবন-বৃত্তান্তেই অন্বেষিত হয়। এইরূপ একনিষ্ঠ সাধকের সনতুল্য সাধক যদি বাংলার সঙ্গীতক্ষেত্রে দুই চারিজন পাওয়া যায়, আমাদের মনে হয় তাঁহাদের প্রচেষ্টা দ্বারাই বাংলার গীতলক্ষ্মী শ্রীমণ্ডিত হইয়া অপূর্বরূপে শ্রীময়ী হইবেন। আশা করি, স্বর্গত রমেশবাবুর পদাঙ্ক অনুসরণ করিয়া তরুণ সাধকগণ সঙ্গীত সাধনায় অগ্রণী হইলে ভারতীয় সঙ্গীতের যথেষ্ট কল্যাণসাধিত হইবে।

রমেশবাবু তাঁহার কনিষ্ঠ ভ্রাতা শ্রীযুক্ত দীনেশচন্দ্র ভট্টাচার্য্যকে কণ্ঠসঙ্গীত ও স্বরদ, এস্রাজ প্রভৃতি দুই একটি যন্ত্র কিছু কিছু শিক্ষাদান করিয়া গিয়াছেন এবং তাঁহার ভাগিনেয় শ্রীযুক্ত হরিপদ মুখোপাধ্যায়কেও (শ্রীযুক্ত শীতল-চন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের ভ্রাতুষ্পুত্র) এস্রাজ শিক্ষা দিয়াছিলেন। রমেশবাবুর মৃত্যুর পর তাঁহার ভ্রাতা ও ভাগিনেয় উভয়েই তাঁহার স্মৃতিরক্ষার নিমিত্ত অতি যত্নসহকারে সঙ্গীতচর্চা করিতেছেন। ভাগিনেয় হরিপদবাবু বর্তমানে স্বর্গত এনায়েৎ খাঁ সাহেবের প্রিয় শিষ্য শ্রীযুক্ত জিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত মহাশয়ের নিকট সেতার শিক্ষা করিতেছেন। আমরা তাঁহাদের আন্তরিক মঙ্গল কামনা করিতেছি। আশা করি, তাঁহারা যেন রমেশবাবুর স্মৃতিটিকে চিরোজ্জ্বল রাখিতে সমর্থ হন, ইহাই আমাদের ঈশ্বর সমীপে একান্ত কামনা।

স্বরলিপি

পরজ বসন্ত—ধমার

আয়ে ঋতুরাজ বসন্ত ফাগুনমে
খেলত হোরী নরনারী।
অবীর গুলাল ফেঁকত কুমকুম
ছোড়ত পিচকারী মিডত আঁখনমে' এর জোরী।

লাল হোয় সব ভিজত সারী
সখিয়ন সব ব্রজনারী।
সদারঙ্গ কহত জোহি খেলত
সোহি পারত অন্ত শুভ ফলচারী॥

সদারঙ্গ

স্বরলিপি—সঙ্গীতাচার্য্য স্বর্গত বিশ্বনাথ রাও মহাশয়ের শিষ্য
শ্রীসতীশচন্দ্র দত্ত (দানীবাবু)

সম্পূর্ণ জাতি। রা ও ধা কোমল। দুই মা।

আলাপ—সা মা -া, কা মা গা মা -া, না দা -া পা, কা গা কা গা খা -া সা কা দা সা -া, না দা -া পা কনা
পকা গকা গা, কা দা খা -া সা -া, গা মা গা খা সা -া, না সা না দা -া পা, কা গা কা না
দা -া পা, কা গা -া খা সা -া ॥

{কা গা কা দা ।। সা -া -া | না -দা | পা পা -কা -গকা গা|
আ ধে ঋ তু রা ০ ০ । জ ০ | ব স

কা -গা -কা -না । দা পা -া কা -গা -খা -সা সা -মা -া
ফা ০ ০ ০ শু ন ০ মে থে ০ ০

৩ -া -া মা মা । মা -া -া কা -গা -া -া -া -া
০ ০ ল ত হো ০ ০ রী

কা দা -সা -া । না -া -া -দা -া -পকা -পা -কা গা -া
ন র ০ ০ না ০ ০ ০ ০ ০ রী ০

[illegible]

সী গী া ঙী া সী া ঙী সী া দা পা।।
ফে ০ ০ ক ০ ত ০ ক খ ০ ০ ক খ

১. ক্রা -গা -না -দা পা আ -গা -দা -রা -মা -পা ।
ছো ০ ০ ড় ০ ত পি চ কা ০ ০ ০ ০ রা ০

১^ম ০
সাঁ -মা -। -। -। কা গা | ফাঁ -দা দা | সাঁ -। সাঁ -। ।
মি ০ ০ ০ ড ত | জাঁ ০ খ ন ০ মে ০

^১বা না -না^০ মা^০ -মা^২ -দা^০ -পা^০ -আ^০ -গা^০
 বা বা ০ জো ০ ০ ০ ০ ০ ০

11 $\begin{matrix} \overset{1}{\{ \text{মা} \\ \text{না} \end{matrix}$ $\begin{matrix} -\text{মা} \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \overset{0}{\text{মা}} \\ \text{ল} \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \overset{0}{\text{আ}} \\ \text{হো} \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \overset{0}{\text{মা}} \\ \text{ঘ} \end{matrix}$ $\begin{matrix} -1 \\ 0 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গা} \\ \text{স} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{গা} \\ \text{ব} \end{matrix}$ I

১-
 ক্রা। -না -ৱা | ০ দা -ৱা | ২ পা -ৱা | ০ জ্ঞা -গা -ৱা | ৩ শ্বা -ৱা সা -ৱা |
 ভি। ০ ০ | ০ ক ০ | ০ ত ০ | ০ সা ০ ০ | ০ ০ রী ০

১-
মা -মা -১ | ০
খ ০ ০ | ল ০ | ২
গা -১ | ০
দা -১ | ০
মা ১ | ০
মা ১ | ০
১ ১

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥

II { স্কা গা -১ স্কা -দা না ' সী^০ স্বী^৩ না -সী^৩ -১ -১ -১ ।
দা ০ | র ০ | ক ক হ ত ০ ০ ০ ০

সী^১ -না -১ সী^০ -গী^২ -স্বী^০ -সী^০ | না -সী^০ -না দা -১ পা -১ ।
জো হি ০ | ০ ০ | খে ০ ০ ল ০ ত ০

পা -১ -১ স্কা -১ গা -১ | মা -গা -১ | স্বা -১ সা -১ ।
সো ০ ০ হি ০ | ০ ০ | পা ০ ০ | ব ০ ত ০

সী^১ -মা -১ | মা -১ | স্কা -গা | স্কা দা -১ | -সী^৩ -১ সী^১ সী^১ ।
অ ০ ০ | শু ০ ০ | শু ভ ০ | ০ ০ ফ ল

সী^১ -১ -না -দা -১ -পা -১ স্কা -১ -গা
চা ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

বাঁট

১। স্কাগা স্কাদা স'সী | সঃ সী সঃ | নদা নসী | স্বী^০ স'না স'সী | স'না দপা স্কাগা স্কাদা ।
আয়ে ঋতু রাজ ব স শু ফাগু নমে খে লত হোরী নর নারী, আয়ে ঋতু

সী^১ -১ সী^০ | স'না দপা | স্কাগা স্কাদা | সী^০ -১ সী^৩ | স'না দপা স্কাগা স্কাদা । সী^১ -১ -১
রা ০ জ নর নারী, আয়ে ঋতু রা ০ জ নর নারী, আয়ে ঋতু রা

রাগ-বিবোধ

(পূর্বাহ্নরুতি)

শ্রীজ্ঞানেশ্বরকিশোর রায়চৌধুরী

তত্র বিবিচ্যতে আদ্যাং লোক ব্যবহার বিক্রান্তং পূর্বম্,
অপি যন্ত কশ্চিৎ যৎ পর্যায়ঃ স্বরঃ সমুহন্ত ॥১২

এই দুই প্রকার রূপের মধ্যে প্রথমতঃ বিবিধ উপকরণ
সহ নাদাত্মক রূপটি প্রদর্শন করা যাইতেছে। তৎপর
দেবতাত্মক রূপটি প্রদর্শন করা যাইবে। নাদাত্মক রূপটি
লোক ব্যবহারে প্রসিদ্ধ। যে কোন স্বর সংহতি আলাপ
প্রভৃতি শব্দে অভিহিত হয়, তাহা রূপ শব্দেও অভিহিত
হইয়া থাকে ॥১২

আলাপ মূর্ছনা শুচি তানালঙ্কার কূট তানাদ্যাঃ।

তৎসঙ্করাশ্চ রূপৈরগ্রে জ্ঞেয়াঃ কচিৎ কেহপি ॥১৩

(আলাপ প্রভৃতি নামের রূপ স্পষ্টভাবে প্রকাশ করা
যাইতেছে)

আলাপ, মূর্ছনা, শুদ্ধতান, অলঙ্কার, কূটতান, আলপ্তি
প্রভৃতি ও ইহাদের মিশ্রণ এই সকল বিভিন্ন রূপ সমূহ
যাহা পরে প্রদর্শিত হইবে, তাহা দ্বারা বুঝিতে হইবে।
সর্বত্র সকল রূপ প্রদর্শন করা হইবে না—কোন কোন
রাগে কোন কোন রূপ প্রকাশ করা যাইবে ॥১৩

বাদন ভিদা স্বনাস্তা স্বভিধাশ্চো বিংশতি ক্ষুটিং দেশ্যাম্।

স্থানে চ ছে দ্বাবিশত্যা নাম্নাং প্রকল্পিতয়া ॥১৪

(পূর্বে ১১ শ্লোকে ‘স্বস্বর বর্ণ বিশেষম্’ এই পদের
অন্তর্গত বিশেষ এই শব্দদ্বারা যে বাদনের ভেদ সূচিত
হইয়াছে, তাহার মধ্যে কয়েক প্রকার বাদনের নাম
নিজেই কল্পনা করিয়া গ্রন্থকার তাহাদের পরিচয়
দিয়াছেন)।

গমক, স্বায় সঙ্গীর্ষ ভেদে বাদন অনন্ত প্রকার, তন্মধ্যে
দেশী সঙ্গীতে যে বাদনগুলি প্রসিদ্ধ সেইরূপ বিংশতি

প্রকার বাদন ও দুইটি স্থান (মঙ্গলস্থান ও তারস্থান) এই
বাইশটির কল্পিত নাম নির্দেশ করা যাইতেছে ॥১৪

প্রত্যাহ পূর্ব হত্যঃ পীড়া দোলন বিকর্ষ গমকানি।

কম্পো ঘর্ষণ মুদ্রে স্পর্শো নৈম্ন্যা প্লুতি ক্রতয়ঃ ॥১৫

পরতোচ্চতাথ নিজতে শম মুহুকঠিনানি বিংশতি-

দ্বাদশিকা।

বাদন ভেদ পদান্যং বীণায়াং লক্ষণং ক্রমতঃ ॥১৬

প্রতিহতি, আহতি, অহুহতি, অহতি, পীড়া, দোলন,
বিকর্ষ, গমক, কম্প, ঘর্ষণ, মুদ্রা, স্পর্শ, নৈম্ন্যা, প্লুতি, ক্রতি,
পরতা, উচ্চতা, দুইপ্রকার নিজতা, শম মুহুকঠিন,
বীণায় এই বাইশ প্রকার বাদনের লক্ষণ ক্রমে বলা
যাইতেছে ॥১৫।১৬॥

প্রতিহতিরন্ত ক্রতমুচ্চলনবতো হতিযুগাদ গভীররবঃ।

আহতিরন্ত ধ্বননে হতিং বিনাত্তস্বরা শ্রাবঃ ॥১৭

বীণার তন্ত্রীতে নখের দুইবার আঘাতে ছকার শব্দের
অনুকরণে যে গভীর ধ্বনি উদ্ভূত হয়, তাহাকে প্রতিহতি
বলে।

প্রতিহতিধ্বনি উৎপাদনের প্রণালী এই—একবার
আঘাত করিবার পরে অতি ক্রত অঙ্গুলী উঠাইয়া দ্বিতীয়
বার আঘাত করিলে স্বরের পূর্বভাগ প্রথম আঘাতে
উৎপন্ন হয়, এবং দ্বিতীয় আঘাতে ঐ স্বরটি সম্পূর্ণ করিয়া
ঐ ধ্বনিটি সম্পূর্ণ হয়।

দ্বিতীয় বাদনের নাম আহতি। অপর স্বরের ধ্বনি
চলিতেছে এই অবস্থায় নখাঘাত না করিয়া সেই ধ্বনি
দ্বারাই অল্প স্বরের প্রদর্শনকে ‘আহতি’ বলে। অর্থাৎ
যে কোনও প্রকারে পূর্ব স্বরটি ধ্বনিত হইতেছিল,

এইরূপ অবস্থায় সেই ধ্বননের সাহায্যে অব্যবহিত বা ব্যবহিত পরবর্তী স্বরের প্রদর্শন, এইরূপে—দ্বিতীয়রূপে যে স্বরটি ধ্বনিত হইতেছিল, তাহার ধ্বনির সাহায্যে লইয়া অব্যবহিত বা ব্যবহিত অপর আর একটি স্বরের প্রদর্শনকে ‘আহতি’ নামক বাদন বলা যায় ॥১৭

অনুহতিরেক হতে: প্রতিহতি বং সৈবত্বহতিরা-

ঘাতাৎ স্রাৎ ।

পীড়া পীড়্যবিমুক্তিদোলনমাকর্ষণা গমনে ॥১৮

আকর্ষণং বিকর্ষণে দোলনমেব হি পুনর্গমকম্ ।

স্পষ্টঃ কম্পো ঘর্ষণমেকহতি দ্রাক্ স্বরাস্তর ক্রুৎ ॥১৯

প্রতিহতির গ্রায় একবার নখাঘাতে যে গম্ভীর ধ্বনি উদ্ভূত হয় তাহার নাম অনুহতি । অর্থাৎ তদ্বিতীতে একবার নখের আঘাত করিবার পরে অতিদ্রুত অঙ্গুলিটি উঠাইয়া লইয়া পূর্ব আঘাতজ ধ্বনিকে আচ্ছাদন করিবার উপযোগী যে হস্তার সম গম্ভীর ধ্বনি তদ্বিতীতে উৎপাদিত হয়, তাহাকেই ‘অনুহতি’ বাদন বলে । অনুহতি তৃতীয় প্রকার বাদন ।

আর চতুর্থ বাদন হইতেছে ‘আহতি’ । নখের আঘাত ব্যতিরেকে আহতি নামক দ্বিতীয় বাদনের নিয়মে অথবা পরবর্তী ঘর্ষণ বাদনের প্রণালীতে হস্তার ধ্বনির অনুকারী যে গম্ভীর ধ্বনি উৎপাদিত হয়, তাহাকেই ‘আহতি’ বাদন বলে ।

পঞ্চম বাদনের নাম পীড়া । অঙ্গুলির উদর বা মধ্যভাগ দ্বারা পরবর্তী নখটি গাঢ় ভাবে পীড়ন করিবার সঙ্গে সঙ্গে তদ্বিতীতে পূর্ব স্বরটি প্রদর্শন করাকে পীড়া বলে ।

ষষ্ঠ বাদনের নাম দোলন । তদ্বিতীতে একবার মাত্র আঘাত করিয়া তদ্বিতীটি কিঞ্চিৎ ন্যূন একক্ৰতি পর্য্যন্ত বিকর্ষণ করিয়া ধীরে ধীরে তদ্বিতীটি স্বস্থানে স্থাপনার প্রয়াসে যে ধ্বনি উৎপাদিত হয়, তাহাকে ‘দোলন’ বলে ।

সপ্তম বাদনের নাম ‘বিকর্ষণ’ । বিকর্ষণ দোলনেরই গ্রায়, কেবল ইহাতে তদ্বিতীটির নিবর্তন বা স্বস্থানে আনয়ন করিতে হয় না । অষ্টম প্রকার বাদনের নাম ‘গমক’ । তদ্বিতীতে একবার আঘাত করিয়া ধীরে ধীরে তিন চারিবার ‘দোলন’কে গমক বলে । নবম বাদনের নাম ‘কম্প’ । তদ্বিতীতে একবার আঘাত করিয়া দোলনের এক চতুর্থ সম দ্রুতভাবে দুই তিনবার তদ্বিতী কম্পনকে ‘কম্প’ বলে । দশম বাদনের নাম ঘর্ষণ । তদ্বিতীতে একবার আঘাত করিয়া শীঘ্র শীঘ্র তদ্বিতী ঘর্ষণ দ্বারা অব্যবহিত পূর্ববর্তী বা পরবর্তী স্বরসমূহের দর্শনকে ‘ঘর্ষণ’ বলে ॥ ১৮।১৯

মুদ্রাপটরৈক হননাৎ প্রদর্শ্য পূর্বে পুনস্তদাচ্ছাদঃ ।

আহতিরৈব স্পর্শো দ্রুতমুক্তা দৃঢ়হতি নৈন্ন্যম্ ॥ ২০

পরবর্তী স্বরে একবার আঘাত করিয়া পূর্ববর্তী স্বরটি স্পষ্টভাবে প্রদর্শন করিয়া পুনরায় পরস্পরে অঙ্গুলী স্থাপন পূর্বক পূর্ব স্বরটি আচ্ছাদন করাকে ‘মুদ্রা’ বাদন বলে, ইহা একাদশ প্রকার বাদন । দ্বাদশ প্রকার বাদনের নাম স্পর্শ । পূর্ব স্বরটি ধ্বনিত হইতেছে এই অবস্থায় পর স্বরটি কিঞ্চিৎ স্পর্শ করিয়া দ্রুতভাবে পূর্বস্বর প্রদর্শন করাকে ‘স্পর্শ’ বলা যায় । ত্রয়োদশ বাদনের নাম ‘নৈন্ন্য’ । তদ্বিতী দৃঢ় আঘাতকে ‘নৈন্ন্য’ বলে । অর্থাৎ যেকোন আঘাতে তদ্বিতীটি যেন নীচে নামিয়া গেল বলিয়া বোধ হয়, ধ্বনিও আঘাতের অনুরূপ উৎপন্ন হয়, তাহাকেই ‘নৈন্ন্য’ বলে ॥ ২০

প্লুতিরষ্ট স্বরঘর্ষো দ্রুতি স্তরা বাদনং ততঃ পরতা ।

পূর্বেহগ্রাস্তাকর্ষণ মধোচ্চতা তৎ তৃতীয়শ্চ ॥ ২১

চতুর্দশ প্রকার বাদনের নাম প্লুতি । একটা আঘাত ও তদ্বিতী ঘর্ষণে দ্রুতগতি আটটি স্বর উৎপাদন করাকে প্লুতি বলে ।

পঞ্চদশ প্রকার বাদনের নাম দ্রুতি । অন্য প্রকার বাদন অপেক্ষা স্বরের শীঘ্র বাদনকে দ্রুতি বলে ।

ষোড়শ প্রকার বাদনের নাম পরতা। পূর্ববর্তী ষড়্জাদি স্বরের সারীতে আকর্ষণ করিয়া পরবর্তী ঋষভাদি স্বরের বাদনকে পরতা বলে।

সপ্তদশ প্রকার বাদনের নাম উচ্চতা। পূর্ববর্তী যে কোন স্বরের সারীতে আকর্ষণ করিয়া তাহার তৃতীয় স্বরের বাদনকে উচ্চতা বলে ॥ ২১

নিজতে তু তয়োঃ পৌর্য্যে কাপি সঘাতে শমোবিলম্বঃ স্রাং ।
মৃদ্বিহ মঙ্গ্রং স্থানং কঠিনং তারমথ সঙ্কেতাঃ ॥ ২২

দুই প্রকার নিজতাই অষ্টাদশ এবং উনবিংশ প্রকার বাদন। ষড়্জাদি স্বরের সারীতে অব্যবহিত পরবর্তী ঋষভাদি স্বরকে আকর্ষণপূর্বক ধীরে ধীরে তন্ত্রা শিখিল করিয়া পুনরায় ঐ পরবর্তী স্বরটি পূর্ববর্তী স্বরে পরিণত করাকে পরতার নিজতারূপ প্রথম নিজতা বলে।

উনবিংশ প্রকার বাদনের নাম উচ্চতার নিজতা। ষড়্জাদি স্বরের সারীতে গান্ধারাদি স্বরকে আকর্ষণ করিয়া পুনরায় ধীরে ধীরে তন্ত্রাটি উহাকে ষড়্জাদি স্বরে পরিণত করাকে উচ্চতা রূপ নিজতা বলে। এই দুইটি নিজতা এক আঘাতে সম্পাদন করিতে হয়। কোন কোন স্থলে

দ্বিতীয় আঘাত দ্বারা এই দুই প্রকার নিজতা সম্পাদিত হইয়া থাকে।

দুই প্রকার নিজতায় দ্বিতীয় আঘাতের পদ্ধতি নিম্ন-লিখিত রূপ করিতে হয়—প্রথম নিজতায়—পূর্ব স্বরের সারীতে দ্বিতীয় স্বরটি আকর্ষণ করিয়া পুনরায় দ্বিতীয় বার আঘাতের পরে উহা পূর্ব স্বরে পরিণত করিতে হয়। আর দ্বিতীয় প্রকার নিজতায় পূর্ব স্বরের সারীতে তাহার তৃতীয় স্বরটি আকর্ষণ করিয়া পুনরায় দ্বিতীয়বার আঘাতের পরে উহা পূর্বস্বরে পরিণত করিতে হয়।

বিংশ প্রকার বাদনের নাম শম। একটি স্বর প্রকাশ করিয়া ক্রিষ্ণং বিলম্ব করাকে ‘শম’ বলে। প্রত্যাহতি হইতে শম পর্য্যন্ত এই বিংশতি প্রকার বাদনের লক্ষণ বলা হইল। মৃদু ও কঠিন এই দুইটি, দুইটি স্থানের নাম। তন্মধ্যে (২১) মঙ্গ্র স্থানকে ‘মৃদু’ বলে, এবং (২২) তার স্থানকে ‘কঠিন’ বলে, অতঃপর এই বিংশতি প্রকার বাদনের সঙ্কেত বা চিহ্ন ও মৃদু ও কঠিন এই দুইটি স্থানের চিহ্নের স্বরূপ ও উদাহরণ প্রদর্শিত হইবে ॥ ২২

ক্রমশঃ

গান

শ্রীকানাইলাল দাশগুপ্ত

আমার নয়ন পথে
তোমার মুরতিখানি
কুসুম কলিকা সম
জাগিয়া উঠিবে জানি।
তোমার চরণ ধ্বনি
মরমে উঠিবে রণি’
সোনার স্বপন সাথে
শুনাবে তোমার বাণী।

জাধার ঘনায় নভে
ফিরিছে কুলায় পাখী
প্রদোষ লগনে একা
তোমার ছবিটি আঁকি
হে মোর ধ্যানের সাথী
আশায় ঘনাল রাত্তি,
স্বপন সফল কর
অমিয় পরশ দানি’।

স্বরলিপি

মিশ্র কাফি সিক্ক—কাহারুবা (মধ্যলয়)

বেদনার পারাবার করে হাহাকার
তোমার আমার মাঝে প্রিয়তম।
অনন্ত এই বিরহের নাহি পার
হবে না মিলন আর এ জনম, প্রিয়তম।

এই বুঝি হায় বিধির লিখন
ছকুলে থাকি' মিলিব হু'জন
রাতের চখা-চখীর সম, প্রিয়তম।

নিশুতি রাতে তারার চোখে
দলিয়া ফুলে ঝরা কোরকে,
খুঁজিও আমায় ফিরিয়া বদি
আস এ ঘরে প্রিয় মম, প্রিয়তম।

কথা ও সুর—নজরুল ইসলাম

স্বরলিপি—শ্রীমলিনী লাহিড়ী

।। রা জ্ঞা মা -পা | পদা মদা পা -পা । রজ্ঞা রজ্ঞমা জ্ঞা রা সা -া -া -া ।
বে দ না বু পা ০ রা ০ বা বু ক ০ রে ০ ০ হা হা কা ০ ০ র

সা সগরা রা রগা মা -পধপা মগা মা । -জ্ঞরা -জ্ঞা -া -া -া -া -রা -সা ।
তো মা ০ ০ র আ ০ মা ০ ০ বু মা ০ ঝে ০ ০ ০ ০ ০ ০

সরা -সমা জ্ঞা রা -সা -া -া -া । সপা সাঁ -সাঁ সাঁ গা গা ধপা মগমা ।
প্রি ০ ০ স্ব ত ম ০ ০ ০ অ ন ন ত এ ই বি ০ র ০ ০

পা -দা গা -সাঁ গদা -গদা -পা -পা । গা -ধা মা মধপা | মজ্ঞা -মজ্ঞা রা রা ।
হে বু না হি পা ০ ০ বু হ বে না মি ০ ০ | ল ন আ র

রজ্ঞা -রা জ্ঞা -দা পা -া -মজ্ঞা -রসা । সরা -সমা জ্ঞা রা সা -া -া -া ।।
এ ০ ০ জ ন ম ০ ০ ০ ০ ০ প্রি ০ ০ ০ স্ব ত

- II {গা গা গা গধপা | পধা-ধগা-ধগধপা-মগমা I পাধা সঁা ধসঁা ধা সঁা -া -া I
এ ই বু ঝি ০০ হা ০ ০০ ০০০০ ০০ য় বি ধি র লি ০ ধ ০ ০ ন
- ধা সঁা রা সঁরসঁজা | রজা -সঁরা -া -া I রা সঁগধগা ধা মধপা | মজা মজা -রা -রা I
ছ কু লে থা ০০০ কি ০ ০০ ০ ০ মিলি ০০০ ব ছ ০০ জ ০ ০ ন
- রা জা -রা জা দা পা -া -া দপা I মা পা -মা পগদা পা -া -মজা -রসা I
রা তে বু চ ০ | থা ০ ০ ০ ০ চ খী বু স ০০ | য ০ ০০ ০০
- সরা -সমা জা রা | সা -া -া -া II
প্রি ০ ০০ য় ত | য ০ ০ ০
- II মা পা মা গদপমপা | মজা মজা জমা জমা I -সরা -সরা -সা -া | সা রা সরমজা মা I
নি শু তি রা ০০০০ তে ০ ০০ ০০ ০০ ০০ ০০ তা রা র ০০০ ০
- জমপা মা মপা -া পা পা পা পধা I পা -ধা -া -া ধা ধপা ধা ধরসঁরা I
০০০ চো খে ০ ০ দ লি ত ফু ০ লে ০ ০ ০ ঝ রা ০ কো র ০০০
- সঁগা -া গসঁা -া -পা -ধা -মপা -া II
কে ০ ০ ০০ ০ ০০ ০ ০০ ০
- II পা ধা সঁা রা ধসঁরসঁজা সঁমা জা জা I রা সঁা গধপা ধসঁা ধা -সঁা -া -া I
খুঁ জি ও আ মা ০০০ ০০ ০ য় ফি রি য়া ০০ য় ০ দি ০ ০ ০
- সঁা গা ধপমা মধপা মজা মজা -রা -া I রজা -রা জা দা পা -া -মজা -রসা I
আ স এ ০০ য় ০০ রে ০ ০ ০ প্রি ০ ০ য় য় য ০ ০০ ০০
- সরা -সমা জা রা সা -া -া -া II II
প্রি ০ ০০ য় ত য ০ ০ ০ *

* সঙ্কারীর অংশ দরবাড়ী কানাড়ার আলাপের গায় গাহিলে ইহার রূপ ঠিক আসিবে

নৃত্যের বিকাশ

শ্রীপ্রজেশ বন্দ্যোপাধ্যায় বি. এ., এল্. এল্. বি.

দেহের ও মনের ভাব ও ইচ্ছা হতে নৃত্যের উৎপত্তি। এই ভাব বা মনোগত ইচ্ছা শরীরের প্রত্যেক অঙ্গ প্রত্যঙ্গকে একটা লয় বা গতিতে চালনা করে—সেই গতি নৃত্য ছাড়া আর কিছুই নয়। প্রত্যেক গতি মোটামুটি দেখতে গেলে লম্বয়ুক্ত, তবে সমস্ত গতিকেই আমরা নৃত্য বলতে পারি না। যাতে মনের আবেগ, উজ্জ্বল, কল্পনা বা ইচ্ছা থাকে আর যাকে প্রকাশ করতে হলে শরীরের সাহায্য নিতে হয়, তাকেই নৃত্য বলতে পারি। এখানে কবির কল্পনায় নদীর নৃত্য বা পবনের নৃত্যকে আমরা ছেড়ে দিতে বাধ্য হ'ব। জন্তুদের মধ্যেও নৃত্যের আভাষ পাই—ময়ূর ময়ূরীকে দেখে আনন্দের আতিশয্যে নাচে, সমস্ত পাখী, কীট, পতঙ্গের মধ্যেও নৃত্য আছে। সাপ সর্পীতের শব্দে নাচে। নৃত্য হ'ল পৃথিবীর ধর্ম; আদিম যুগ হ'তে এটা চলে আসছে। পৃথিবীর ইতিহাস থেকে দেখতে পাই আদিম নিবাসী অসভ্য বর্ষরের মধ্যেও নৃত্য ছিল। তারা যুদ্ধ-যাত্রার নৃত্য, আনন্দের নৃত্য বা প্রকৃতির অন্তর্নিহিত দেবতাদের প্রশংসার জন্ত নৃত্য করত। তার মধ্যে নিছক স্বার্থপরতা বিদ্যমান ছিল। বৃষ্টি, আলো, বাতাস বা শব্দের চাষের জন্ত নৃত্যকে স্বার্থপরতা ছাড়া আর কি বলা যেতে পারে? তবে নিজের দলের উন্নতি ছাড়া, দুঃখ বা প্রেমের নৃত্যও ছিল। এখনও নিগ্রো, এস্ত্রিমো বা সাউথ আমেরিকার আদিম নিবাসীদের মধ্যে মরার শোভাযাত্রায়ও নৃত্য আছে।

আদিম নিবাসীদের নৃত্য হ'তে লোকনৃত্যের উৎপত্তি। ধীরে ধীরে মানুষের সভ্যতার সঙ্গে যখন সে চাষ করতে শিখল, নিজের গ্রাম, স্ত্রী, ভাই, বন্ধু ইত্যাদিদের বুঝতে শিখল, তখন সে নৃত্যের মধ্যে অসভ্যতা ছেড়ে দিলে আর

ছেড়ে দিলে নিজের বর্করতা ও বীরত্ব। লোকনৃত্যে তাই অত বীরত্বের আভাষ নেই। লোকনৃত্যে মনের আগ্রহ ও ভাব ততটা নেই। প্রত্যেক দেশের লোকনৃত্যের মধ্যে দিয়ে আমরা সেই দেশের বা জাতির পরিচয় পাই, আরও পাই তাদের আচার ব্যবহার, রীতিনীতি, হাসি-কান্না ও সমাজ জীবনের পরিচয়। জাতির উন্নতির ভিত্তি হ'ল লোকনৃত্য। লোকনৃত্যের মধ্যে একদিকে মাধুর্য্য যেমন আছে অপরদিকে সরলতাও তেমনি আছে।

নৃত্যে সভ্যতার সঙ্গে সঙ্গে মনের ইচ্ছা ও ভাব (Emotion) দমন কববার রীতি চলে এসেছে। লোকনৃত্যে মনের ভাবের পরিচয় আদিম নৃত্যের মত অত স্পষ্ট নেই আবার শিষ্ট নৃত্যে লোকনৃত্যের মত অত মনোগত ভাব ফুটিয়ে তোলা হয় না। আধুনিক রঙ্গক্ষেত্রে অনেক লোকনৃত্য বা পুরাকালের নৃত্য দেখান হয়, তাতে বোধ হয়, আসল ভাব (Emotion) বা রস যা সেই সময় ছিল, অধিকাংশ ক্ষেত্রেই তা বাদ দিয়ে তার কঙ্কাল বা প্রাণহীনতাকেই দেখান হয়। সাঁওতালীরা যখন তাদের গ্রামে বা বনে জঙ্গলে নাচে তখন সেটা কত মাধুর্য্যমণ্ডিত হয়, কিন্তু সেই নৃত্যই যখন ষ্টেজ কতকগুলো সহরের ছেলে বা মেয়েদের দ্বারা অভিনীত হয় তখন সেটা কি বিসদৃশ লাগে। প্রথমটার মধ্যে আছে সাঁওতালীদের জীবন্ত ভাবধারা, তাদের অফুরন্ত ভালবাসা, প্রেম, সরলতা, পরিশ্রম ও অজ্ঞতা। দ্বিতীয়ের মধ্যে আছে নর্তক-নর্তকীর মেকআপ, ষ্টেজ, লাইট, কুটিলতা, শঠতা আর একটা মধুর জিনিষকে বীভৎস করে দেখাবার প্রাণপণ প্রয়াস।

লোকনৃত্যকে আমরা তিন ভাগে বিভক্ত করতে

পারি। (১) পুরুষদের নৃত্য (এতে স্ত্রী লোকেরা একেবারেই যোগদান করে না)। (২) মেয়েদের নৃত্য (পুরুষেরা এতে নৃত্য করে না) আর (৩) মেয়ে ও পুরুষ উভয়ের এক সঙ্গে নৃত্য।

শিষ্ট নৃত্যের ভিত্তি লোকনৃত্য। লোকনৃত্য হতেই শিষ্টনৃত্যের উৎপত্তি সময়ের সঙ্গে সঙ্গে হয়, আবার শিষ্ট নৃত্যের অবনতি হওয়াতে এই শিষ্টনৃত্যই লোকনৃত্যে পরিণত হয়, তবে হয় ত এ পরিবর্তনের ফলে অনেক বদল দাঁড়িয়ে যায়। নৃত্য তিন প্রকারের—(১) বীরত্ব পূর্ণ, (২) সামাজিক ও (৩) ধর্ম সঞ্চর্চীয়। আমাদের সামাজিক আচার, ব্যবহার বা সামাজিক ও ধর্ম সঞ্চর্চীয় নীতি ও নিয়ম পালন পুরাকালের নৃত্য হতেই এসেছে। বধু বা বর-বরণ, বিবাহের সময় সাতটা বিবাহিতা স্ত্রীলোকের বরের চতুর্দিকে গোলাকারে ঘোরা ইত্যাদির সময় নৃত্য চলিত ছিল, বধু বা বরকে দেখে আনন্দে বরণ বা বরের চতুর্দিকে নৃত্যের প্রচলন এখন আর নাই। সভ্যতার সঙ্গে সঙ্গে লজ্জা ও কৃত্রিমতা দখল নিয়েছে।

ভারতের ইতিহাসের সঙ্গে নৃত্যের ইতিহাস বা তার উন্নতি ও অবনতি উপলব্ধি করা সহজ। নৃত্যের রূপ দেখে ঋগ্বেদে। বৈদিক যুগে নৃত্য হ'ত বাঁশী, ডমরু, মৃদঙ্গ ও বাঁশার সাহায্যে। পুরাকালে দেবতা, মূনি, ঋষি, যক্ষ, কিয়র, গন্ধর্ব্ব, অঙ্গরা সকলেই নৃত্যে করতেন। মহাদেবকে নটরাজ বা Cosmic dancer বলা হয়, কালীকেও ওই নামে অভিহিত করা যেতে পারে। রাধাকৃষ্ণের নৃত্য—আদর্শ প্রেমের নৃত্য। এ ছাড়া ইন্দ্র, কাশিকেশ, গণেশ, গন্ধর্ব্ব ও অঙ্গরাদের নৃত্য প্রাচীন গ্রন্থে বহুল পাওয়া যায়। তখন নৃত্যের বোধহয় কোন বাঁধা ধরা নিয়ম ছিল না। মনের ভাবকে শরীর চালনায় ফুটিয়ে তোলাই ছিল নৃত্য। পরে পুরাকালের হিন্দুরাজাদের বিদ্যা, অঙ্গশিক্ষার মধ্যে সঙ্গীত ও নৃত্যশিক্ষা একটা শিক্ষার অগত্যম বিষয় ছিল।

এই সময় নৃত্য দুই অবস্থায় দেখান হ'ত। একপ্রকার—রাজসভায় ও দুইপ্রকার—ধর্মস্থানে। রাজসভার নৃত্য—রাজার বিনোদন অথবা অতিথি সৎকারের নিমিত্ত আর ধর্মভাবোদ্বেগ নৃত্য দেবমন্দিরে অহুষ্ঠিত হ'ত। দেবমন্দিরের নৃত্য হতেই দেবদাসী নৃত্য বা দেবদাসীদের উৎপত্তি।

ইতিহাসে হিন্দু সম্রাট ও সম্রাজ্ঞীদের মধ্যে কদ্রায়ণ, তাঁর মহিষী চন্দ্রাবতী, গুপ্তসম্রাট সমুদ্রগুপ্ত, অগ্নিবর্ষণ, পরাক্রম বাহু, রূপবতী প্রভৃতির নৃত্যচর্চার পরিচয় পাই।

পরে নৃত্যের অহুষ্ঠান সামাজিক ব্যাপারেও প্রচলন হ'ল। দেশাধিকার, শোভাযাত্রা, শিশুর জন্ম, বিবাহ, বন্ধুমিলন, পর্বে ইত্যাদিতে নৃত্য হ'ত। মুসলমানদের রাজত্বের সময় ভারতীয় নৃত্যের কিঞ্চিৎ অবনতি ঘটে। মুসলমান যুগে হিন্দু-যুগের নৃত্যের সে মৌল্য, ভাবপ্রবণতা ও শিষ্টতা বজায় রইল না। তখন ধর্মভাবাত্মক নৃত্যের পরিবর্তে বাদশাহ্‌দিগের দরবারে বাইজী প্রভৃতির চটুল নৃত্য স্থান পাইল। এই যুগে শিষ্ট নৃত্যের অবনতির ইহাই প্রধান কারণ।

মুসলমানদের রাজত্বের পর ভারতীয় নৃত্যের কিছুদিন পর্য্যন্ত সাড়া পাওয়া যায় নি। কিন্তু আধুনিক যুগে ভারতীয় শিষ্ট-নৃত্যের প্রচলন খুব বেশী রকমে হয়েছে। এখন ভারতবাসী তাদের স্বীয় পুরাকালের কলা, ধর্ম, সভ্যতা ও রুচি বুঝতে শিখেছে। নৃত্যের চর্চা এখন খুব বেশী পরিমাণে আরম্ভ হয়েছে। এ যুগের নৃত্যচর্চার বিকাশ সাধন করেছেন, রবীন্দ্রনাথ এবং নৃত্যবিদ উদয়শঙ্কর। যে নৃত্য একদা নটীর চরণে সীমাবদ্ধ হয়ে মাহুঘের মনে চাকুলোর সৃষ্টি করত, সেই নৃত্যকে উদ্ধার করে তার মধ্যে সত্য, শিব ও স্নহের সন্ধান দেখালেন নৃত্যবিদ উদয়শঙ্কর। তিনি ভারতের বাইরে স্বদূর প্রতীচ্যে যে রসপরিবেশন করেছেন, তার অনুকরণ তদ্রূপ-বাসীরা এরই মধ্যে করতে শুরু করেছেন। এই প্রসঙ্গে আর একজন তরুণ নটের নাম করা যায়—তিনি প্রসিদ্ধ নৃত্যশিল্পী মণিবর্দ্ধন। তাঁর অক্লান্ত শ্রম ও কঠোর সাধনা ভারতীয় নৃত্যকে কতকাংশে পুনরুদ্ধার করেছে। তিনি স্বদূর আসামের পার্শ্বত অঞ্চলে জীবনকে বিপন্ন করেও যে সমস্ত নৃত্য অধিগত করেছেন, তার সহিত ভারতের স্বধীবর্গ পরিচিত আছেন। ভারতীয় নৃত্যের পুনরুদ্ধারক হিসাবে বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ, নৃত্যবিদ উদয়শঙ্কর ও নৃত্যশিল্পী মণিবর্দ্ধনকে আমরা ধরে নিতে পারি, এবং সমস্ত প্রশংসা তাঁদেরই আমরা দিতে পারি, কারণ এ চেউ এ হাওয়া তাঁরাই প্রবাহিত করেছেন।

মুদঙ্গ-বাদন

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

শ্রীদেবেন্দ্রনাথ দে (সুবোধবাবু)

আড়া চৌতাল-আড়ি

৬২০। + ১ ০ ২ তেটে ০
কতেটে থুকেটে কতা ঘে গে তেটে ধানে
৩ ০ + ১
কৎতা কড়ান্ ত্রেকেটে তাগ দিঘেনে
০ ২ ০ ৩ ০ +
ঘে দেএৎ দেৎ দেন্ তাকে ঘড়ান্ ধা
৬২১। + ১ ০ ২ ০ ৩ ০
কতেটে থুকেটে কতা দে দেৎ ঘেরে কেটে তাগ
+ ১ ০ ২ ০ ৩
তেটে ঘেগে তেটে তেটে ঘড়ান্ ধাগদিঘেনে তাকেটে
০ + ১ ০ ২
ধেকেটে কেড়ে ধেৎ ধাগেনা কদেৎ তাকা
০ ৩ ০ + ১
থুউন্ তাকা থুন্ ধাগেতেটে যেত্তেটে ঘেনাক্
০ ২ ০ ৩ ০ +
দিঘেনে গ্রেগেনে গ্রেগেনে গ্রেগেনে কড়ান্ ধা
+ ১ ০ ২ ০
৬২২। কতেটে ঘড়ান্ কতেটে দিঘেনে দিঘেনে
৩ ০ + ১ ০
নাগ্ দেএৎ দেৎ থুংগা নাগেনে কড়ান্
২ ০ ৩ ০ + ১ ০
দেৎ তেটে তেটে ঘেগে দেএস্তা ধাৎ থুকা ধা
৩ ০ ৩ ০ +
ঘেগে তেটে তেটে ঘড়ান্ কতেটে ঘড়ান্
১ ০ ২ ০ ৩ ০ +
ধা কতেটে ঘড়ান্ ধা কতেটে ঘড়ান্ ধা

৬২৩। + ১ ০ ১ ০
দিঘেনে তা দেএৎ দেৎ ধা দেএস্তা
৩ ০ + ১ ০
কৎ দেএস্তা কেড়ে ধেৎ কেড়ে ধেৎ ধেকেটে
২ ০ ৩ ০ +
দিগ্ নারাগ্ ধাগে তেটে কদে কতেটে
১ ০ ২ ০
দিগ্ দাআগ্ তেটে ঘেগেদি ঘড়ান্
৩ ০ + ১
কেড়ে নাগ্ তেটে যেতেটে কতেটে
০ ২ ০ ৩
যেতেটে ধাতে থুন্ তেরেকেটে তাগ
০ +
যেরেকেটে তাগ ধা
৬২৪। + ১ ০
দেৎ তা তাগেনে ধাকৎ তেটে কতা
গদিঘেনে ২ ঘেনে নানা নানা ঘেনে
ধাগে তেটে ৩ ধাগেনে কড়ান্ কড়ান্
তেটে কদে + ১
কৎ ধাগে তেটে কতা কৎজে
কেটে তাগ ০ কড়ান্ নাড়ে ১
দিঘেনে
কড়ান্ ০ ৩
কৎ দেৎ দেৎ কতা ঘেন তেরেকেটে
তাগ ০ +
গ্রেগেনে কড়ান্ ধা

স্বরলিপি

মুলতান (খাল) — তেতাল

যমুনা তটপর বংশী বজাওএ,
মিঠী ধুনসে সব মোহ গয়ো হায়।
মোর মকুট গরে মাল সোহত,
বদন চন্দ সম জোত ছুট হায় ॥

কথা, সুর ও স্বরলিপি—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়

মুলতান—উড়ব-সম্পূর্ণ, আরোহীতে রা ও ধা বজ্জিত এবং অবরোহী সম্পূর্ণ। রা গা ও ধা কোমল, মা কড়ি।

পা—বাদী, সা—সবাদী। গাইবার সময় দিবা তৃতীয় গ্রহর।

ঠাট—সা জ্ঞা জ্ঞা পা না সা, সা না দা পা জ্ঞা জ্ঞা সা।

স্বর-বিব্রাস—পা জ্ঞা জ্ঞা -া জ্ঞা সা -া, না সা জ্ঞা জ্ঞা পা -া।

{না সা জ্ঞা -জ্ঞা | পা পা পা জ্ঞা জ্ঞা -পদা পা জ্ঞা জ্ঞা -া জ্ঞা -সা}
য য় না ০ | ত ট প র বং ০ ০ ০ শী ব ০ ওএ

জ্ঞা সা না -া সা জ্ঞা জ্ঞা পা জ্ঞা -পনা দা পা পজ্ঞা জ্ঞাপা জ্ঞজ্ঞা জ্ঞা
মি ঠী ধু ০ | ন সে স মো ০ ০ ০ হ গ | যো ০ ০ ০ হা ০ য় ০

{জ্ঞা -জ্ঞা পা না না না না না সা -া -া সা সা -না সা সা}
মো ০ র ম কু ট গ রে মা ০ সো ০ হ ত

পা না সা জ্ঞা 'জ্ঞা সা না দা পজ্ঞা -জ্ঞদা পা জ্ঞা জ্ঞা জ্ঞা সা -া
স ম জো ০ ০ ০ ত ছ ট ত হা য়

তান

১। জ্ঞান পনা স'জা' স্ব'সা' | নদা পক্ষা জ্ঞান সা |
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

২। স'না পনা স'জা' স্ব'সা' | নদা পক্ষা জ্ঞান সা |

৩। ন'না জ্ঞান পক্ষা ক্ষপা | জ্ঞান দপা ক্ষজা স্ব'সা' |
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

২। জ্ঞান পনা পনা স'জা' | স'না দপা ক্ষজা স্ব'সা' |
০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০

গান

শ্রীশ্রীল দাস

ফাগুন রজনী অবসানে আজি
তোমারে হারান্ন যবে
শুকতারকার উজল আলোয়
বিদায় বিধুর নভে ।
নবীন উষার কুহেলি ছায়ায়
কার আগমনী চুপে কয়ে যায়—
হাসিয়া বকুল ধরার চরণে
লুটায় পড়িল সবে ।

রাঙা-চন্দন ললাটে আঁকিয়া
জ্বগেছিল যবে রবি
বেদন জাগায়ে হিয়াতে আমার
যুছে গেল সেই ছবি ।
পুনঃ কবে তুমি আসিবে ফিরিয়া
মধুপ চুমিবে গোলাপে ঘিরিয়া,
বল গো আমারে কোন্ কণ্ঠে তুমি
আপন করিয়া লবে ?

স্বরলিপি

মিশ্র-দাদরা

ওরে আমার চ'লে যাওয়ার
ফাগুন সন্ধ্যাবেলা,
দাঁড়া ক্রনিক যাবার আগে
শেষ ক'রেনি খেলা।
যাবার বেলা কাহার ফাঁদে
শোন্ বুঝিরে কে ওই কাঁদে
মুছাস্ নে তার অশ্রুধারা
কাঁছক একেলা।

ভুল ক'রে আজ যে স্মরণলি
বেঁধেছি তারে
আকুল ব্যথা দিয়ে ;
দেখ'রে চেয়ে অন্ধকারে
সেও যে কাঁদে
বাকুল হিয়া নিয়ে।
আমারে তুই ভুলিয়ে নেরে
ওরে ফাগুন্ আগুন জ্বলে
জাগিয়ে দে 'আজ পথের মাঝে
কাল-বোশেখীর রক্ত-লীলা ॥

কথা ও সুর—শ্রীপূর্ণেন্দু গুপ্ত

স্বরলিপি—শ্রীঅমলকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়

II	পা	ধা	-সা		-ধুনা	-ধুনা	রজ্জা	I	রা	-া	-া		রা	-মা	-মা	I
	ও	রে	০		০০	০০	আ০		মা	০	ব		চ	লে	০	
	জা	রজ্জা	-রজ্জা		-সা	-া	-া	I	না	সা	সা		রা	-জ্জা	রা	I
	যা	ওয়া	০০		ব	০	০		ফা	ঙ	ন		স	ন্	খ্যা	
	ন্	সা	-া		-সা	-া	-া	I	সা	মা	-মা		মা	মা	-মা	I
	বে	লা	০		০	০	০		দা	ডা	০		ক	পি	০	
	-রগা	-রগা	-গা		-সা	-রা	-সা	I	-রা	-া	-া		-া	-া	-া	I
	০০	০০	০		০	০	০		০	০	০		০	০	ক	
	সা	মা	-া		মা	গা	-রা	I	গা	রা	-সা		সা	রা	-া	I
	দা	ডা	০		ক	পি	ক		যা	বা	ব		আ	গে	০	
	রা	-মা	জ্জা		রা	সা	-রা	I	ন্	সা	-া		-া	-া	-া	II
	শে	ষ	ক		রে	নি	০		খে	লা	০		০	০	০	

I সা রা -রা / মা জা -মা I জা পা -া পা মা -পা I
 যা বা ব্ বে লা ০ কা হা ব্ কা দে ০

-া -া -া | -া -মজা -রসা I পা -গা -গা গা গা গা I
 ০ ০ ০ | ০ ০০ ০০ শো ০ ন্ ব্ বি ২

-া -া -া -া -ধপা -মজা I জা মা -মা | মপা পা -া I
 ০ ০ ০ ০ ০০ ০০ কে ও ই | কা ০ দে ০

পা -সাঁ -সাঁ গা সাঁ -সাঁ I গা -া দা দা পা -া I
 মু ছা স্ নে তা ব্ অ ০ ঞ্ ধা রা ০

পা দপা -মা | জা জা -া I রা -া -া | -সন্ -সা -া II
 কা হু ০ ক্ এ .কে ০ লা ০ ০ | ০০ ০ ০

II সা -া গ্ | গ্ ধ্ -প্ I প্ -সা -সা | সা সা -া I
 ভু ল্ ক রে আ জ্ যে স্ব ব্ ও লি ০

ন্ সা -া | রা -রজা সা I ন্ -সা -া | -া -া -া I
 বে থে ০ ছি ০০ তা রে ০ ০ | ০ ০ ০

সা জা -া | সা জা -ধসা I ন্ সা -া | -া -া -া I
 আ হু ল্ বা থা ০০ দি য়ে ০ | ০ ০ ০

সা -মা -া মা মা মা I -রগা -রগা -গা । -গা -রা -সা I
দে ০ খ্ রে চে য়ে ০০ ০০ ০ ০ ০ ০

-রা -া -া -া -া -া I সা -মা মা গা মা মা I
০ ০ ০ ০ ০ ০ দে ০ খ্ রে চে য়ে

মা -া সা রা রা -া I রা জ্ঞা জ্ঞা রা জ্ঞা -া I
অ ন খ কা রে ০ সে ও যে কা দে ০

রা মা -জ্ঞা রা সা -রা I ন্ সা -া -া -া -া I
ব্যা ক ল্ হি য়া ০ নি য়ে ০ ০ ০ ০

সা রা -া মা জ্ঞা মা I জ্ঞা -পা পা পা মা -পা I
আ মা ০ রে তু ই তু লি য়ে কে লে ০

-া -া -া -া -মজ্ঞা -রসা I সা রা -রা মা জ্ঞা মা I
০ ০ ০ ০ ০০ ০০ আ মা ০ রে তু ই

জ্ঞা পা পা পা পা -া I পা -গা -া গা গা -া I
তু লি য়ে নে রে ০ ও রে ০ কা ও ০

-গা -ধা -পা -ধা -া -া I -পা -মা -া পা -া -া I
০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ন্

পা গা -া | গা গা -া I ধা পা -মা | জ্ঞা পা -া I
ও রে ০ | ফা গু ন্ আ গু ন্ | জে লে ০

পা -সী সী | সী সী -গা I গা গা -ধা | পা পা -া I
জা গি যে | দে আ জ্ প থে ব্ মা বে ০

পা -গা গা | ধা পা -া I মা -জ্ঞা জ্ঞা | রা সা -া II
কা ল্ বো | শে খৌ ব্ ক ০ জ্ লী লা ০

ভারতীয় সঙ্গীতে হারমোনিয়ম

সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

যে বিষয়টি অবলম্বন করে আজ আপনাদের কাছে এই প্রবন্ধে আলোচনা করছি, সেটা হচ্ছে হারমোনিয়ম বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে কণ্ঠসঙ্গীতের উৎকর্ষ সাধন হয় কি না? এ বিষয়ে কিছু বলতে গেলে প্রথমেই আমাদের মনে এই কথাটাই উদয় হয় যে, হারমোনিয়ম একটা বিদেশী যন্ত্র হয়েও ভারতীয় সঙ্গীতে এতখানি প্রয়োজনীয় হ'ল কিরূপে? বিদেশী অগ্রাগ্র যন্ত্রও ভারতীয় সঙ্গীতে অনেক সময় ব্যবহার হ'য়ে থাকে কিন্তু কোন যন্ত্রই হারমোনিয়মের ত্রায় এমন একটা বিশিষ্ট স্থান অধিকার ক'রতে পারে নি। তার কতকগুলি কারণ থাকতে পারে; হারমোনিয়ম প্রথম যে সময়ে ভারতীয় সঙ্গীতে সহকারী বাদ্যযন্ত্র (Accompanist) হিসাবে ব্যবহৃত হ'য়েছিল সে সময়কার সঙ্গীত-

পিপাসুদের লোকেদের মনে প্রত্যেক বিষয়েই একটা বিদেশীয় আবহাওয়ার প্রভাব সৃষ্টি হয়। সে আবহাওয়া শুধু আমাদের সঙ্গীতে নয়—ভারতবর্ষীয় দৈনন্দিন জীবন যাপনে, প্রায় প্রত্যেক ভারতবাসীরই কি আচারে, কি ব্যবহারে, কি পোষাক-পরিচ্ছদে এবং খাচ্ছে বিলাতী অন্নকরণকে একটা অভিনব ও গর্বের জিনিষ ব'লে মনে করতেন। ঠিক এই যুগেই হারমোনিয়মের আবির্ভাব হয়। কতকগুলি বাঁধা পরদা (Reed) সামান্য একটু হাওয়ার সাহায্যে বাজাতে বিশেষ কোন পরিশ্রম ক'রতে হ'তো না। অঙ্গুলি চালনায় অতি অল্পদিনে সামান্য শিক্ষায় এই যন্ত্রটিকে গানের সহিত ব্যবহার ক'রে সঙ্গীত-শিক্ষার্থীগণ দেখলেন যে, মোটামুটিভাবে অনেক রাগ-

রাগিণী এর সাহায্যে বাজান যেতে পারে। বিলাতী অস্ত্রান্ত যন্ত্র এর চেয়ে অধিকতর সুন্দর এবং বাজান কঠিন। কেননা, অস্ত্রান্ত যে কোন যন্ত্র বাজাতে হ'লে হয় নিঃশ্বাস প্রশ্বাসের সাহায্যে, নয় তারের যন্ত্রে নিখুঁত অঙ্গুলি চালনা করে বাজাতে হয় (যাহা প্রথম শিক্ষার্থীদের পক্ষে খুব কঠিন হ'য়ে পড়ে)। কিন্তু হারমোনিয়ম বাজাতে হ'লে উপরিউক্ত কোনরূপ কষ্ট স্বীকার করতে হয় না।

ধীরে ধীরে এই কারণেই বোধ হয় এই বাদ্যযন্ত্রটি ভারতীয় সঙ্গীতশিক্ষার্থীদের মনে প্রভাব বিস্তার করে। আরও একটি কারণ এই ব'লে মনে হয় যে, সঙ্গীত-শিক্ষার্থীদের ও সঙ্গীতজ্ঞদিগের জন্তে ভারতবর্ষীয় যন্ত্র (বীণ, তানপুরা, সারেঙ্গী, সেতার ও এসরাজ) প্রভৃতি গানের সহকারী সঙ্গীতের পক্ষে পূর্বে বিশেষরূপে প্রচলন ছিল। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত গাইতে হ'লে ঐ যন্ত্রগুলির মধ্যে কোন একটি নিজে বাজিয়ে গাইলে গানের সম্পূর্ণরূপ বিকাশ করা কষ্টসাধ্য হ'ত। সব সময়ই গায়ক ছ' একটি লোকের সাহায্যে নিজের গানের সঙ্গে সহকারী সঙ্গীতের সাহায্য নিতেন, কিন্তু ইহা ব্যয়বহুল ও কষ্টসাপেক্ষ; সব সময় আবার সুবিধাও হ'য়ে উঠত না। কিন্তু হারমোনিয়ম আবির্ভাবের পর অনেক গায়ক দেখলেন যে, মোটামুটি ভাবে কাহারও সাহায্য ব্যতিরেকে এই বাদ্যযন্ত্রটি নিয়ে গানের রূপ দেওয়া যায়, ইহাও হারমোনিয়মের লোক-প্রিয়তার আর একটি অন্ততম কারণ।

অধুনা ভারতীয় সঙ্গীত যাহা কিছুদিন পূর্বেও প্রায় লুপ্ত হ'তে চলেছিলো (যদিও তা একেবারে লুপ্ত না হয়ে কয়েকজন বিশিষ্ট গুণীর মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল) তা'র লুপ্ত গৌরব আবার ধীরে ধীরে ফিরে এসেছে। ভারতীয় প্রত্যেক শিল্পকলার উন্নতিকল্পে ভারতবাসী আজ সচেতন। নানা বিভাগে এর প্রচারের জন্ত বহু অর্থব্যয় ও পরিশ্রম ক'রে এর প্রয়োজনীয়তা ও শিক্ষার ব্যবস্থা হচ্ছে।

ভারতের বিভিন্ন প্রদেশে আজ সঙ্গীতের প্রতিযোগিতা, সঙ্গীত সম্মেলন (Conference) ও বক্তৃতার দ্বারা এর এত বহুল প্রচার হ'য়েছে যে, ভারতবর্ষীয় প্রত্যেক সঙ্গীতপিপাসু এর উন্নতিকল্পে Research করতে মন-সংযোগ করেছেন। তাঁদেরই স্বেচ্ছায় ফলে দেখা গিয়েছে যে, হারমোনিয়ম বা আজ প্রায় ৬০।৭০ বৎসরের উচ্চাকাঙ্ক্ষা যাবত কণ্ঠসঙ্গীতের সহকারী বাদ্যযন্ত্র হিসাবে অতীব আবশ্যকীয় বস্তু বলে চলে আসছে তাই আজ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত শিক্ষার পথে অন্তরায় হয়েছে। যে সকল বিশিষ্ট গুণ থাকলে আমরা ভারতীয় গায়ককে বিশেষ সম্মান দান করি, তার প্রধান কয়েকটি অলঙ্কার হারমোনিয়ম যন্ত্রে আমরা পাই না। আমাদের উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতে মৌড়, গমক, প্রভৃতি এক একটি বিশিষ্ট ও প্রয়োজনীয় অলঙ্কার এবং শিল্পী নিজ কণ্ঠমাধুর্য্যে ও উপরিউক্ত অলঙ্কারগুলির ব্যবহারে কণ্ঠসঙ্গীতের বিশিষ্ট রূপ প্রকাশ করে থাকেন। কিন্তু হারমোনিয়ম যন্ত্রে স্রুতি, মৌড়, প্রভৃতি সুন্দর ক্রিয়াগুলি সম্পূর্ণরূপে প্রকাশ করা যায় না।

ভারতীয় রাগরাগিণীর বিকাশ—যা সাধকদিগের ধ্যানের বস্তু এবং যার মৌলিকত্ব প্রাচীনকাল হতে আজও সুপ্রতিষ্ঠিত, তার প্রাণপ্রতিষ্ঠা হারমোনিয়ম বাদ্যসংযোগে সম্ভবপর হয় না। প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে একরূপ একটি স্থল বাদ্যযন্ত্রের সাহায্যে কণ্ঠসঙ্গীতের স্বরজ্ঞান (সা রে গা মা) ইত্যাদি বিশেষ সুবিধাজনক হ'লেও প্রকৃত শিল্পী হওয়ার পক্ষে এর প্রয়োজনীয়তা অল্প। অস্থগামী-সঙ্গীত যুল সঙ্গীতের সাহায্যকারী ও রূপ প্রদানকারী হিসাবে অস্থূল হওয়া দরকার কিন্তু সময় সময় দেখা যায় যে, ইহা প্রায়ই প্রতিকূল হ'য়ে দাঁড়ায়। ককেকটি বিশিষ্ট পর্দায় (Fixed Note)-এর সাহায্যে এই যন্ত্রটি বাজান হয়, তাতে রাগরাগিণীর স্বরের ভাব অর্থাৎ

(Expression) সুরের ধার (Pointed Note) প্রকাশ করা সকল সময়ে সম্ভবপর হয় না।

এই প্রসঙ্গে হয়তো অনেকেই বলবেন যে, কিছুদিন পূর্বেও বহু বিখ্যাত হারমোনিয়ম বাদক, যথা—সর্বজন-মাত্র বিশিষ্ট ওস্তাদ স্বর্গত ভইয়া সাহেব গণপৎ রাও ও স্বনামধন্য গয়ার প্রসিদ্ধ হারমোনিয়ম বাদক সোহনী সিংহী হারমোনিয়ম বাজিয়ে সঙ্গীত জগতে অমর কীর্তি রেখে গিয়েছেন, কিন্তু তাঁদের প্রসঙ্গে ইহা বলা যেতে পারে যে, উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের প্রত্যেক বিভাগে তাঁদের অশেষ ব্যুৎপত্তি ছিল, এবং অতি অল্প আয়াসে তাঁরা ক্রপদ, খেয়াল, ঠুংরী প্রভৃতি অতি উত্তমরূপে গাইতে পারতেন। হারমোনিয়মে যে সকল জিনিষ তাঁরা বাজাতেন তাহা তাঁদের স্মৃতিশিল্পী মনের সম্পূর্ণ বিকাশ হ'লেও হারমোনিয়ম একটি আলাদা বাদ্যযন্ত্র হিসাবে তাঁদের নিকট সমাদৃত হ'য়েছিল। কিন্তু একরূপ অদ্বিতীয় শিল্পী (যাদের সংখ্যা অত্যন্ত কম) তাঁদের হাতেও সহকারী সঙ্গীত হিসাবে হারমোনিয়ম বাদ্যযন্ত্রে

কণ্ঠসঙ্গীতের অতীব কঠিন স্মৃতি কাককাঁধ্যগুলি বার করা সব সময়ে সম্ভব হয় নি। স্বর্গীয় আবদুল করিম খাঁ সাহেবকেও হারমোনিয়মের সঙ্গে গাইতে দেখা গেছে, কিন্তু কিছুদিন পূর্বেও কলকাতায় স্বর্গত খাঁ সাহেব অতি সুস্পষ্টভাবে দেখিয়ে গিয়েছেন যে, কণ্ঠসঙ্গীতে স্রুতির স্মৃতি অঙ্গ হারমোনিয়মে বেরোনো কত অসম্ভব। তিনি হারমোনিয়ম ব্যবহার করতেন সহকারী সঙ্গীতের জন্তে নয়, কণ্ঠকে গানের মধ্যে বিশ্রাম দেবার জন্তে এই বাদ্যযন্ত্রটির কিছু প্রয়োজনীয়তা হয়তো তাঁর কাছে ছিলো, আড়ম্বর সাহায্যে সঙ্গীতের সুরজাল বিস্তার করা হয়তো কিছুকাল পূর্বেও প্রয়োজন ছিল, কেন না, তখনকার সাধারণ শ্রোতা-মণ্ডলী সঙ্গীতের নিখুঁত কাককাঁধ্য অপেক্ষা আড়ম্বরকেই বেশী প্রয়োজনীয়তা বলে মনে করতেন কিন্তু আজকার সাধারণ শ্রোতা অধিকাংশই পূর্বাপেক্ষা সঙ্গীত সম্বন্ধে বিশেষ সমঝদার (Trained in Ears) তাই আজ হারমোনিয়ম-রূপ বাদ্যযন্ত্রের আড়ম্বর নিম্প্রয়োজনীয় বলে মনে হয়।*



*ঢাকা বেতার প্রতিষ্ঠানে গঠিত

স্বরলিপি

মিশ্র-একতাল *

তোমারি দরশ আশে ব'সে আছি দিবা রাত
নীরবে নয়ন-জলে সমতনে মালা গাঁথি'।

সন্ধ্যা প্রভাতে কত
দিনে দিন হ'ল গত,
তবু না আসিলে মম জীবন-মরণ-সাথী।

কথা—শ্রীরণজিৎকুমার সেন

সুর ও স্বরলিপি—শ্রীমুখীরলাল চক্রবর্তী
(সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের ছাত্র)

স্হায়ী

০	সা	খা	সা		১	খা	সা	খা	I	+	পা	-পা	-পা		৩	পা	-পা	-পা	
	তো	মা	রি			দ	র	শ			আ	০	০			শে	০	০	

০	পা	দা	পা		১	দা	সাঁ	সাঁ	I	+	না	-না	-না		৩	সাঁ	-সাঁ	-সাঁ	
	ব	সে	আ			ছি	দি	বা			রা	০	০			তি	০	০	

০	সাঁ	জাঁ	জাঁ		১	খাঁ	খাঁ	সাঁ	I	+	পা	-পা	-দা		৩	পা	-পা	-পা	
	নী	র	বে			ন	য়	ন			জ	০	০			লে	০	০	

০	মা	গা	মা		১	দা	-দা	-দা	I	+	জা	গা	খা		৩	সা	-সা	-সা	
	স	ব	ত			নে	০	০			মা	লা	গা			ধি	০	০	

* দাদরাতেও গানটি গাওয়া যায়।

অঙ্কুরা

দা -দা দা দা দা গা I সী⁺ -সী⁺ -গা সী^৩ -সী^৩ -সী^৩
স ০ ছা এ ভা তে ক ০ ০ ড ০ ০

সী^০ রী^১ সী^২ সী^৩ রী^৪ সী^৫ I গা -সী^৬ -রী^৭ দা -দা -পা !
দি নে দি ন হ ল গ ০ ০ ড

পা দা পা দা গা সী^১ I পা -দা -দা পা -পা -পা
ড বু না আ সি লে ম ০ ০

পা দা পা মা মা মা I গা -সী^১ -রা^২ মা -মা -মা^৩
ডী ব ন ম র ৭ সা ০ ০

গান

শ্রীজ্যোতির্ভূষণ ভাট্টা, বি. এ.

তোমার বৃকে ফুটিবে কবে প্রেমের কলি ?
বিমনা ফাগুন বিফলে ডাকি যায় রে চলি !
শত নিরাশার উড়ায়ে ধূলি,
শত বিরহের কুঞ্জন তুলি,
ফাগুন যে যায় শুধু বেদনার কথাটি বলি !

বৃথা কি যাবে বিফল ঘুমে এই মধুমাস,
উতলা দিনের কামনা-রাজা বিভোল আকাশ ?
কুহুম জাগা এই দগিন বায়ে
তোমার কলি কি গো রবে ঘুমায়ে
বঁধুর আশে বৃকের ছয়ার দিবে না খুলি ?

স্বরলিপি

পুরিষা—ত্রিতাল (মধ্যগতি)

নীর ভরণকো ন জাউ এ সখিরি।
মোসে কহাইয়া করত বর জোরি॥
আন অচানক ছিনত মোরি গাগর,
সো নাহি মানত বিনতি হমারি॥

জাতি—খাড়ব। ব্যবহার—ঋ ও ক্ষ। বাদী—গ। সম্বাদী—ন। বজ্জিত—প।

স্বরলিপি—শ্রীতারাপদ চট্টোপাধ্যায়

স্থানী

গক্ষধা -গক্ষা গা ঋ সন্ ঋ সা -। না ধা ধা না না ঋ গধা -গা
নী০০ ০০ র০ ৭ কো ০ ন জা উ এ স খি রি ০ ০

ক্ষা -। গা গা ক্ষা ধা ধক্ষা -ধা I না ক্ষা গা ঋ সন্ ঋ সা -।
মো ০ সে ক হা ই য়া ০ ০ ক র ত ব র০ জো রি ০

অন্তরা

ক্ষা -গা ক্ষা ধা না -সাঁ সাঁ সাঁ । না ঋঁ ঋঁ সাঁ | না না সাঁ সাঁ
আ ০ ন অ চা ০ ন ক ছি ন ত মো | রি গা গ র

না -ঋঁ গাঁ ঋঁ সাঁ -না ধা ক্ষা I ক্ষা ধা না ক্ষা গা -ঋঁ সন্ -সা
সো ০ না হি মা ০ ন ত বি ন তি হ মা ০ রি ০ ০

বিস্তার

- ১। সাঁ -া ন্ধা ঞ্চা | ক্ষাঁ -া ধ্ন্না ঞ্চা | সাঁ -া ন্ধা গা | ক্ষাঁ গা ন্ধা সাঁ |
- ২। ন্ধা গা গা -া | ন্ধা ঞ্চা ক্ষা গা | ধা ক্ষা ধা গা | ক্ষা গা ন্ধা সাঁ |
- ৩। গা -া না ধা | ক্ষা গা ঞ্চা গা | ন্ধা ঞ্চা ন্ধা গা | ক্ষা গা ঞ্চা সাঁ |
- ৪। গঁক্ষা ধনা ঞ্চা সাঁ | নাঁ ঞ্চা না গাঁ | নাঁ ঞ্চা ঞ্চা সাঁ | নাঁ ধা না ক্ষা |
- ধা ক্ষা ধা গা | ক্ষা গা ঞ্চা সাঁ |

ভান

- ১। ন্ধা গঁক্ষা ধনা সঁধা | সঁনা ধক্ষা গঁধা গা |
- ২। গঁক্ষা ধনা সঁগাঁ গঁধা | সঁনা ধক্ষা গঁধা গা |
- ৩। ন্ধা সঁনা ধনা ধক্ষা | গঁক্ষা গঁধা সঁনা ঞ্চা |
- ৪। ন্ধা গঁধা সঁনা ধনা | সঁনা ধক্ষা গঁধা সাঁ |
- ৫। ন্ধা গঁক্ষা গঁধা গঁক্ষা | ঞ্চা গাঁ ঞ্চা গাঁ ঞ্চা | ননা ধক্ষা গঁধা সাঁ |
- ৬। ন্ধা গঁধা ন্ধা সঁনা | ধনা সঁনা ধক্ষা ধক্ষা | গঁক্ষা গঁধা সঁনা সাঁ |
- ৭। ক্ষ্ধা ন্ধা ঞ্চা ন্ধা | ন্ধা গঁক্ষা গাঁ ঞ্চা | ঞ্চা ননা ঞ্চা ধনা | গঁক্ষা ধক্ষা গঁধা সঁনা
- ৮। ননা ধক্ষা ধনা গাঁ | গঁক্ষা গঁধা ন্ধা গা | গঁধা সঁনা ধনা ঞ্চা | ননা ধক্ষা গঁধা সাঁ

বোল ভান

১। ন⁺খা⁺ -স⁺না⁺ ধনা⁺ -ধক্ষা⁺। গ^৩ক্ষা^৩ -গ^৩খা^৩ স^৩না^৩ ঋগা^৩। ঋগা^৩ -ঋধা^৩ -ঋগা^৩ গ^৩ক্ষা^৩।
 নৌ০ ০০ র০ ০০ ভ০ ০০ র০ ৭০ কো০ ০০ ০০, ন০

^১
 -ধনা -ধক্ষা কক্ষা -গক্ষা I ⁺ধনা -স'খ্যা ন'খ্যা -খ'না | ^৩ক্কাগা ক্কাগা -খামা ন'া |
 ০০ ০০, জা ০ ০০ উ ০ ০, ম ০ ০০ ০ ০, খি ০ ০০ রি ০

উপেজ

১। ⁺ন্থা স্বাক্ষা গধা জ্ঞানা | ^৩ধর্মা নবা জাগা ধাগা | ^০স'না স'না জাধা জাগা |
নৌ ০ র ভ র গ কো ০ ন জা উ এ সখি রি ০ মো ০ সে ক হাই যা ০

ধধা ক্ষগা ধান্না ন্‌স্‌ । ⁺ক্ষক্ষা গন্ধা সন্‌ ^৩ধ্‌ধ্‌ । ন্‌ন্‌ সা ক্ষক্ষা গন্ধা ।
কর ত ব র জো রি ০ নৌ ০ র ভ রণ কো ০ ন জা উ, নৌ ০ র ভ

সন্ ধ্ধা ন্ন্না মা | ক্ষা ক্ষা গন্ধা সন্ ধ্ধা । ন্না
রণ কো০ ন জা উ, নী ০ র ভ রণ কো০ ন

২। ন^০খা^০ নখা^০ কখা^০ কগা^০ | কখা^০ কগা^০ কগা^০ স্বাসা^০ | ন^০খা^০ গখা^০ গক্সা^০ ধক্সা^০ |
 আ^০ ন^০ অ^০ চা^০ ন^০ক^০ ছিন^০ ত^০ মো^০ রি^০ গা^০ গর^০ মো^০ নাহি^০ যা^০ নত^০

ধনা ক্রগা ক্রগা ধাসা । ন্‌খা গখা ক্রগা ধাসা । ন্‌খা সা ন্‌খা গখা ।
বিন তি হ যা ০ রি ০ নী ০ র ভ বণ কো ০ ন জা উ, শো ০ নাহি

^০গঙ্গা ধ্বা ক্রাধা ক্রাগা | ক্রাগা ধ্বা ন্ধা গধ্বা | ^১ক্রাগা ধ্বা ন্ধা গধ্বা | ⁺ক্রাগা ধ্বা ন্ধা গধ্বা |
 মা ০ নত বিন তি হ মা ০ রি ০ নী ০ র ভ র ণ কো ০ ন জা উ,

^৩ ন্‌খা গ্‌খা গ্‌ক্ষা ধ্‌খা | ^০ ধ্‌খা ক্‌গা ক্‌গা খ্‌মা | ^১ ন্‌খা গ্‌খা ক্‌গা খ্‌মা | ⁺ না |
 সো ০ নাহি মা ০ নত বিন তি হ মা ০ রি ০ নো ০ র ভ রণ কো ০ ন

শ্রীখোল বাণ (প্রাচীন গড়েরহাটী হাতুটী)

(পূর্বপ্রকাশিতের পর)

হাতুটী বোল—প্রাচীন [গড়েরহাটী] (শঙ্কর মিত্র কীর্ত্তন শিক্ষালয়ের
সঙ্গীতাচার্য্য শ্রীযুক্ত নবদ্বীপচন্দ্র ব্রজবাসী মহাশয়ের নিকট প্রাপ্ত)

লেখা ও অঙ্কপাত—উক্ত ব্রজবাসী মহাশয়ের নির্দেশক্রমে তচ্ছাত্র শ্রীরমণীমোহন পালের চেষ্টায়।

১৬। তা— খিটি, তা— খিটি তা— খিটি, তা— খিটি — — — — বহবার বাজিবে।

১৭। {(খেব্ খেব্ খেব্ কি খেব্ কি খেব্)—লঘু বোল,
(খেব্ খেব্ খেব্ কি খেব্ কি খেব্)—গুরু বোল।} বহবার বাজিবে।

১৮। (খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ তা — — — —) ২ বার বাজিবে।

১৯। {খিখি তাখি তা — — — — খুব্ খুব্ খুব্ খুব্ তা — — —
তাতা — — — — তা খিটা তাতা খিটা তাখি তা — — —

তাখি তারা খিটা তাখি তারা খেটা তা— (গুব্ গুব্)} ২ বার বাজিবে।

২০। জাজা ঘেনা ঝাঁ— গুব্ গুব্ জাজা ঘেনা ঝাঁ— গুব্ গুব্
জাজা — জা ঘেনা জাজা ঘেনা জাঘি নাড— (খুব্ খুব্)
তা — খুব্ খুব্ তা— (খুব্ খুব্)

২১। তাতা — তা খেটা তাতা খেটা তাখি তা— (গুব্ গুব্)

জাখি নাখি নাগ্ ঘেনা নাগ্ ঘেনা ঝাঁ— (গুব্ গুব্)

জাজা ঘেনা ঝাঁ — গুব্ গুব্ জাজা ঘেনা ঝাঁ— (গুব্ গুব্)

- ২২। ঝাঁ— ঝাঁ— তেরে তেরে খেটে তাখি তেরে খেটা
 নাক্ তেরে খেটে তাখি তা — — — (গুরু গুরু গুরু গুরু)
 জাঝি নাঝি নাগ্ ঝিনি নাগ্ ঝিনি ঝাঁ — (গুরু গুরু)
- ২৩। তেনা ওনা খেটে তিনি গিগি ইঘি (ইঘি) নিতা খেটা
 ঘেরুর ঘেনা ঘেঘে নাঙ ঝাঁ — — — ০ — — —
 ঘেরুর ঘেনা গেঘে নাঙ ঝাঁ — — — ০ — (গুরু গুরু)
- ২৪। জাঝি নাঝি নাগ্ ঝেনে নাগ্ ঝেনে ঝাঁ — (গুরু গুরু)
 জাঝি নাঝি নাগ্ ঝেনে ঝেনে নাগ্ ঝেনে ঝেনে
 জাঝি নাঝি নাগ্ ঝেনে ঝেনে তা — ০ — ঝেনে
 ঝেনে তা — ০ — ঝেনে ঝেনে তা — ০' — (গুরু গুরু)
 জাঝি নাঝি নাগ্ ঝেনে নাগ্ ঝেনে ঝাঁ — (গুরু গুরু)
- ২৫। তা— তা— তেরে তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটা
 নাক্ তেরে খেটা তাখি তা — — — গুরু গুরু
 জা-জা— ঘে— না— ঝাঁ — গুরু গুরু
 জা — জা — — — জা— ঘে-না জা-জা
 ঘে — না — জা — ঘি — না ০ গুরু গুরু

ঘের্ব— ঘে — না — গ্রে — ঘে — নাঙ — — ঝাঁ — — — ০ — — —
 ঘের্ব— ঘে — না — গ্রে — ঘে — নাঙ — — ঝাঁ — — — ০ — — —
 ঘের্ব— ঘে — না — গ্রে — ঘে — নাঙ — — (ঝাঁ — — — ০ — — —)

২৬। (তা— খিটি তা — খিটি) বহুবার বাজিবে।

২৭। (তিন্ তাক্ তেরে খেটে তা— খেটে তা— খেটে) কয়েকবার বাজিবে।

২৭ক তিন্ তাক্ তেরে খেটে তিন্ তাক্ তেরে খেটে

তিন্ তাক্ তেরে খেটে তা— খেটে তা— খেটে

তিন্ তাক্ তেরে খেটে তাক্ তেরে খেটে তাক্

নাক্ তেরে খেটে তাক্ তিন্ তাক্ তেরে খেটে

ধুম্ কেটে নাগ্ দেরে ঘেনে . তাক্ তেরে খেটে

তেরে খেটে তেরে খেটে তিন্ তাক্ তেরে খেটে

গ্রেধে এন্না ঝাঁ— গ্রেধে এন্না ঝাঁ— গ্রেধে এন্না (ঝাঁ—)

ভ্রম সংশোধন—এই পত্রিকার ভাদ্র সংখ্যায় ২২২ পৃষ্ঠাতে ২৬ নম্বরের ৫ম বা শেষ পংতির শেষ ভাগে

‘ঝাঁ — — ০ — —’ স্থলে ‘(ঝাঁ — —) ০ — — = ২৪ মাত্রা’ হইবে। এবং ২২৬ পৃষ্ঠাতে ১০ম পংতির শেষাংশ ‘উর = (জে, উরুব = (জে + ন) ।’ স্থলে ‘উর = জে, উরুব = জে + ন ।’ হইবে।

ক্রমশঃ

স্বরলিপি

মিশ্র—দাদরা

আঁধারে যদি গো তোমারে হারাই

যেও না দূরে হে চলে।

যুগ যুগ ধরি হৃদয় দুয়ার

রাখিব প্রিয় হে খুলে ॥

নয়ন আজিও রহিয়াছে জাগি

পথ চাহি প্রিয় তোমারি লাগি,

মোহ যুমে যদি রই অচেতন

ডাকিবে না কভু ভুলে ॥

মোর কামনায় নাহি ফোটে ফুল

নাহি গাঁথি কভু মালা,

(মোর) রূপের ছন্দে প্রেমের গন্ধে

ভরি নাই কভু ডালা।

আজও যদি থাক তবু আনমনে

জালিয়া রাখিব দীপ সযতনে,

মম আরতির শেষ শিখাটি

রহিবে আজিও জ্বলে ॥

কথা—শ্রীসত্যেন্দ্র দেব

সুর ও স্বরলিপি—কুমারা ইলা ঘোষ

I I গা গমা রা গা মধা পা মা গা সা | প্‌ম্‌ ধ্‌ সা I
আ ধা ০ রে য দি ০ গো তো মা রে | হা ০ রা

সা সা -রা গমা রা গপা I মা গা -া -সরা -সরা -সা I
যে ও না দূ ০ রে হে ০ চ লে ০ ০ ০ ০ ০

গা গা -পা পা পা পা I পা পধা ধনা | ধা পা -া I
যু গ যু গ ধ রি হু দ ০ য ০ | হু যা ব্

সা সা -রা -া -সা ন্‌ সা সপা পা ক্রা গা পা I
রা ধি ব ০ ০ ০ রা ধি ০ ব প্রি য় হে

মা গা -া -সরা -সরা -সা II
খু লে ০ ০ ০ ০ ০

I। গা গা -পা | পধা ধনা না I পধা ধসী সী | সী সনা সী I
আ০ জি০ ও | র০ হি০ ঝা | ছে জা০ গি

না সা না | ধা পা পা I গা পা ধা | -সনা ধা পা I
প থ চা | হি প্রি য় | তো মা রি | ০০ না গি

পা ক্রা গা | মা পা গা I সা -মা মা | মা মা -া I
মো হ যু | মে য দি | র ই অ | চে ত ন্

পধা ধরী র'গী | সী -া -া I পা ধা নধা | না পা -া I
ভা০ কি০ বে০ | না ০ ০ | ভা কি বে০ | না ০ ০

সা পা পা | ক্রা গা পা | মা গা -া | সরা সরা সা II
ভা কি বে | না ক ভু | ভু লে ০ | ০০ ০০ ০

II গা -া গা | স্বা সা -া I সা স্বা জ্ঞা | পা পা -া I
মো ব্ কা | ম না য্ | না হি কো | টে ফ্ ল্

পা ক্রা পা | গা গধা গা I দা -া -া | পা -া -া I
না হি গা | ধি ক০ ভু | মা ০ ০ | লা ০ ০

{পা পরী রী | সী -না সী | মা গা মা | পা -দা পা I
র পে০ র | ছ ন্ দে | প্রে মে র | গ ন্ ধে

দা -া -মা | সা স্বা গা I -মা সপা মা | স্বা -া -া I
মো ০ ব্ | ভ রি না | ই প্রি০ য় | ভা ০ ০

সা -া -া | -া -া -া II
লা ০ ০ | ০ ০ ০

গা পা পধা ধনা না না : পধা ধসাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ ।
আ জো ব ০ দি০ খা কো ত ০ বু ০ আ ন ম নে

না না না ধা -না ধা । পা -াঁ -াঁ | -াঁ -াঁ -াঁ ।
জা লি য়া | রা -াঁ ০ পি ব ০ ০ | ০ ০ ০

পধা ধরাঁ রাঁ সাঁ না সাঁ । গা ধা পধা ধগা ধা পা ।
জা০ লি ০ য়া ০ রা পি ব দা প স ০ নে

সাঁ থা জ্ঞা পা পা -াঁ । দা -াঁ গদা গদা পা -াঁ ।
ম ম আ র তি ব্ শে ষ্ শি০ থা০ টি ০

পা পা পা | ধা সাঁ রাঁ । জ্ঞা সা -াঁ -াঁ -াঁ -াঁ ।
র হি বে | আ ছি ও জ লে ০ ০ ০ ০

সাঁ সাঁ রা গমা রা গপা । মা গা -াঁ -সরা -সরা -সা ।।
ষে ও না দূ ০ রে হে ০ চ লে ০ ০০ ০০ ০

ভ্রম সংশোধন

ফাল্গুন সংখ্যায় প্রকাশিত “নীলাধরী রাগিণীর” মধ্যম সঙ্খাদী হইবে। অতএব পাঠকগণ সংশোধন করিয়া লইলে বাধিত হইবে।—শ্রীগোবর্দ্ধন চন্দ্র।

সেতার শিক্ষা

(পূর্বস্বরতি)

শ্রীজিতেন্দ্রমোহন সেনগুপ্ত

ঝালা বা ঝঙ্কার :-

এই অলঙ্কারটিকে কোন কোন গ্রন্থকার শ্রেষ্ঠালঙ্কার বা ছেড় বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। সাধারণতঃ বাদকগণ গতের তানতোড়া শেষ করিয়াই ঝালা বাজাইয়া থাকেন। রাগালাপ বাদন পদ্ধতিতেও ঝালা বা ঝঙ্কারের ক্রমিক স্থান বিলম্পদ, মধ্যতান, জোড় ইত্যাদি শেষ করিবার পর হয়।

ঝালা বা ছেড় ক্রিয়া যন্ত্রবাদকগণের একটি মূল্যবান ও চমকপ্রদ অলঙ্কার। এই অলঙ্কার সুসাধ্য; অর্থাৎ সামান্য পরিশ্রম ও কৌশলতা অবলম্বনে দ্রুত হস্ত সঞ্চালন দ্বারা তৈয়ারী ঝালা বাজাইয়া শ্রোতাকে বিস্ময়াভিত্ত করিয়া অসম্ভব নহে। ইহা দ্বারা অতি অল্প সময়ের মধ্যে শ্রোতৃমণ্ডলীর মনোরঞ্জন করা সম্ভব হয় বলিয়া অনেক বাদকের নিকট অলঙ্কারের আদর সর্বাপেক্ষা অধিক লক্ষিত হয়। স্বতরাং যন্ত্রসঙ্গীতে রসস্থষ্টির দিক্ হইতেও উক্ত অলঙ্কারের মূল্য অনেক।

ঝালা বা ঝঙ্কার কাহাকে বলে :-

নায়কী বা নায়কীর পার্শ্ববর্তী বাজাইবার তারে বাম হস্তের আঙ্গুলীর টিপ রাখিয়া দক্ষিণ হস্তের আঘাত করিলে যে স্বর নির্গত হইবে ঐ স্বরের সহিত চিকারী বা চিকারীর পার্শ্ববর্তী তারে বিভিন্ন ছন্দে ও লয়ে ক্রমান্বয়ে এক দুই বা ততোধিকবার আঘাত করিবার ফলে যে বাদন ক্রিয়া নিম্পন্ন হয় তাহাকেই ঝালা, ঝঙ্কার বা প্রচলিত কথায় ছেড় বলে।

ঝালা দ্বারা রচিত স্বর-লহরী সর্বদাই রাগপ্রকাশক স্বরবিভাসের পশ্চাদ্বর্তী থাকে এবং চিত্রের অম্পট্যাংশের (back ground) ভায়ে শোভাবর্দ্ধন করে।

ঝালা বা ঝঙ্কার বাজাইবার কৌশল :-

ঝালা আঙ্গুলীগ্রন্থি অথবা কব্জ (wrist) সঞ্চালন দ্বারা সম্পাদিত হইতে পারে।

বিভিন্ন প্রকারের ঝালাকে দুই ভাগে শ্রেণীভুক্ত করা যাইতে পারে। যথা :-

(১) সাধারণ বা সহজ।

(২) ঠোক বা বোল মিশ্রিত উল্টা ঝালা।

(১) সাধারণ ঝালা—

সাধারণ ঝালা বাজাইতে নায়কী তারে “ডা” বাণীর আঘাত করিয়া চিকারীর তারে একবার “রা” বাণীর
^{১ ২} ^{১ ২ ৩} ^{১ ২ ৩ ৪}
 আঘাত করিলে ডার, দুইবার “রা” বাজাইলে ডারর ও তিনবার বাজাইলে ডাররর বোলের ঝঙ্কার নিম্পন্ন হইবে।

১২৩৪
বুঝিবার সুবিধার জন্য চিকারীর তার হইতে নির্গত শব্দকে “র” বলা যাইবে। “ভাররর” এই চারিটি বাণী যদি ৪ মাত্রা কালের মধ্যে নিম্পন্ন হয় তবে “ভার” এই দুইটি বাণী বাজাইতে দুই মাত্রা ও “ভারর” এই তিনটি বাণী বাজাইতে তিন মাত্রা সময় লাগিবে।

লম্ব অল্পদ্বায়ী মাত্রার বিভাগ বিভিন্ন হইয়া থাকে।

হস্তসাধন প্রণালী—

- (ক) আঃ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ
 ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র
 পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ মাঁ মাঁ ।
 ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র
- অবঃ নাঁ নাঁ ধাঁ ধাঁ পাঁ পাঁ মাঁ মাঁ
 ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র
 গাঁ গাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ নুাঁ নুাঁ ॥
 ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র ডা র
- (খ) আঃ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ মাঁ মাঁ ।
 ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র
- অবঃ নাঁ নাঁ ধাঁ ধাঁ পাঁ পাঁ সাঁ সাঁ গাঁ গাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ নুাঁ নুাঁ ॥
 ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র
- (গ) আঃ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ মাঁ পাঁ পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ নাঁ মাঁ মাঁ মাঁ ।
 ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র
- অবঃ নাঁ নাঁ নাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ পাঁ পাঁ পাঁ মাঁ মাঁ মাঁ গাঁ গাঁ গাঁ রাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ সাঁ নুাঁ নুাঁ ।
 ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র ডা র র র
- (ঘ) আঃ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ রাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ ।
 ডা র র ডা র র ডা র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র
- পাঁ পাঁ পাঁ পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ নাঁ নাঁ নাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ ।
 ডা র র ডা র র ডা র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র ডা র র
- (অবরোধ পূর্ব বর্ণিত পাঠ অনুযায়ী)

(ঙ) আঃ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ
 ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ
 পাঁ পাঁ পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ নাঁ নাঁ সঁ সঁ সঁ সঁ ।
 ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ
 ইত্যাদি—।

(চ) সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ রাঁ রাঁ গাঁ গাঁ গাঁ গাঁ মাঁ মাঁ মাঁ মাঁ
 ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ
 পাঁ পাঁ পাঁ পাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ ধাঁ নাঁ নাঁ নাঁ নাঁ সঁ সঁ সঁ সঁ ।
 ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ ডাঁ
 উপরোক্ত ঝালাগুলির বিভিন্ন প্রকার সংযোগে আরও অনেক প্রকার ছন্দের ঝালা রচিত হইতে পারে ।

(২) ঠৌক বা বোল মিশ্রিত উল্টা ঝালা—

সেতারের নায়কী ভাবে “রাডা”, “ডাডা” বা ডাঁর ইত্যাদি বোল বাজাইয়া ঐ লয়ে ক্রমান্বয়ে চিকারী অথবা চিকারীর পার্শ্ববর্তী অগ্রাগ্র ভাবে “রর” বা “ডিরি” বোল বাজাইলে যে বাদন ক্রিয়া নিম্ন হই তাহাকে **ঠৌক ঝালা** বলা যাইতে পারে ।

ঠৌক ঝালার উদাহরণ—

(ক) আঃ সা সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ গাঁ গাঁ সাঁ সাঁ মাঁ মাঁ সাঁ সাঁ
 রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র,
 পা পা সাঁ সাঁ ধাঁ ধাঁ সাঁ সাঁ নাঁ নাঁ সাঁ সাঁ সঁ সঁ সাঁ সাঁ ।
 রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র,
 অবঃ না না সাঁ সাঁ ধাঁ ধাঁ সাঁ সাঁ পা পা সাঁ সাঁ মাঁ মাঁ সাঁ সাঁ
 রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র,
 গাঁ গাঁ সাঁ সাঁ রাঁ রাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ সাঁ না না সাঁ সাঁ ॥
 রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র, রা ডা র র,

(খ)

সসাঁ সসাঁ সসাঁ সসাঁ	সাঁ সাঁ ী ী	ররা ররা ররা ররা	রাঁ রাঁ ী ী
ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র	ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র
গাঁগা গাঁগা গাঁগা গাঁগা	গাঁ গাঁ ী ী	মমা মমা মমা মমা	মাঁ মাঁ ী ী
ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র	ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র
পপাঁ পপাঁ পপাঁ পপাঁ	পাঁ পাঁ ী ী	ধধা ধধা ধধা ধধা	ধাঁ ধাঁ ী ী
ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র	ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র
ননা ননা ননা ননা	নাঁ নাঁ ী ী	সঁসা সঁসা সঁসা সঁসা	সাঁ সাঁ ী ী ।
ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র	ভিরি ভিরি ভিরি ভিরি	ডা ডা র র

ইত্যাদি—

সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয়

(পূর্বাঙ্কুরভিত্তি)

শ্রীকৃষ্ণকিশোর দাস

শ্রুত্যান্তর্গত শুদ্ধ সুর সমষ্টির পরস্পর “সুর-মধ্যম” সম্পর্কীয় সুরের সম্বন্ধ নির্ণয়

{ ১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০ }
{ সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা }
রে	•	•	গা	•	মা	•	•	•	পা
গা	•	মা	•	•	•	পা	•	•	(০) = { শুদ্ধ ধৈবতের পূর্ব-শ্রুতি ।
মা	•	•	•	পা	•	•	•	ধা	(০) = { শুদ্ধ ধৈবতের পর-শ্রুতি ।
পা	•	•	•	ধা	•	•	নি	•	সাঁ
ধা	•	•	নি	•	সাঁ	•	•	•	রে
নি	•	সাঁ	•	•	•	রে	•	•	গা

উল্লিখিত এই “সুর-মধ্যম” সম্পর্কীয় হিসাব দৃষ্টে বুঝা যাইতেছে যে, শ্রুত্যান্তর্গত সাতটি শুদ্ধ সুরের বিভিন্ন প্রকার স্বর-বিভাগসক্রে প্রত্যেক ভিন্ন ভিন্ন স্বর-অন্তঃস্থিত পৃথক পৃথক শ্রুতি সংখ্যার অন্তর্বিভাগ-গতি মধ্যে স্থানে স্থানে

পার্থক্য থাকিলেও, প্রত্যেকটি সুর ভাগের ঋতি সমষ্টির সমাবেশে একটি করিয়া সম্পর্ক গঠিত হইয়া থাকে। যেমন— (সা-মা) (রে-পা) (পা-সাঁ) (ধা-রে) এবং (নি-গাঁ) এই ৫টি সুর ভাগের পরস্পর ঋত্যন্তর সম্পর্কগুলি প্রত্যেকটি প্রত্যেক ঋতি সংখ্যার “দশম” স্থানে যথোপযুক্ত শুদ্ধ সুরের সংযোগ এবং “সুর-মধ্যমের” ঘনিষ্ট সম্বন্ধ বিद्यমান থাকায় ইহাদিগকে প্রকারান্তরে সুর-মধ্যম সম্পর্কীয় সুর বলা হয়।

“শুদ্ধ গাঙ্কার” ও “শুদ্ধ ঐশ্বরের পূর্ব-ঋতি সুর” এবং “শুদ্ধ মধ্যম” ও “শুদ্ধ ঐশ্বরের পর-ঋতি সুরের” ঋত্যন্তর সমষ্টির সহিত শুদ্ধ “সা ও মা” অর্থাৎ সুর-মধ্যম সম্পর্কীয় সুরের সম্বন্ধ পরিচয় ও পরস্পর ঋত্যন্তর মধ্যে প্রভেদ নির্ণয়

	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০
	{ সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা }
(ক)	গা	০	মা	০	০	০	পা	০	০	(০) — { শুদ্ধ ঐশ্বরের পূর্ব ঋতি ।
(খ)	মা	০	০	০	পা	০	০	০	ধা	(০) — { শুদ্ধ ঐশ্বরের পর-ঋতি ।

(ক) ঋতির প্রথম স্থানে “শুদ্ধ গাঙ্কার” সুর স্থাপন করিয়া যথারীতি ঋতি-সংখ্যা গণনা করা হইলে, ঋতির “দশম” স্থানটি হয় “শুদ্ধ ঐশ্বরের পূর্ব ঋতির” স্থান। ঋতি-বিভাগের নিয়মাত্মক দেখা যায় যে, কোন সুর হইতে তাহার ৯ ঋতি অন্তরে অর্থাৎ “দশম” ঋতির স্থানে “মধ্যম” সুর পাওয়া যায়। সুতরাং উল্লিখিত হিসাবটির মধ্যে “শুদ্ধ গাঙ্কার” সুরের অবস্থান-ঋতি সংখ্যা হইতে “শুদ্ধ ঐশ্বরের পূর্ব-ঋতি” সংখ্যা পর্য্যন্ত এবং (খ) “শুদ্ধ মধ্যম” সুরের অবস্থান-ঋতি-সংখ্যা হইতে “শুদ্ধ ঐশ্বরের পর-ঋতি”র সংখ্যা পর্য্যন্ত এক একটি সুর ভাগে যে ১০টি হিসাবে ঋতি হয়, তাহা শুদ্ধ (সা-মা) সুরসম্বন্ধিত ঋত্যন্তর সমষ্টির সহিত সম্যকরূপে মিল আছে। এমতাবস্থায় ঋতির “দশম” স্থানে প্রকৃত শুদ্ধ সুরের সংযোগ না থাকিলেও ঐ ১০ ঋতিভুক্ত সুর-বিভাগ দ্বয়ের ঋত্যন্তর সমষ্টির সম্পর্ক দুইটিকেই “সুর মধ্যম” সম্পর্কীয় সুর হিসাবে ধরা যাইতে পারে।

ঋত্যন্তরগত শুদ্ধ সুর সমষ্টির পরস্পর “সুর-পঞ্চম” সম্পর্কীয় সুরের সম্বন্ধ নির্ণয়

	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪
	{ সা	০	০	০	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	০	পা }
	রে	০	০	গা	০	মা	০	০	পা	০	০	০	০	ধা
	গা	০	মা	০	০	০	পা	০	০	০	ধা	০	০	নি
	মা	০	০	০	পা	০	০	০	ধা	০	০	নি	০	সাঁ
	পা	০	০	০	ধা	০	০	নি	০	সাঁ	০	০	০	রে
	ধা	০	০	নি	০	সাঁ	০	০	০	রে	০	০	গাঁ	(০) — { শুদ্ধ গাঙ্কারের পর-ঋতি ।
	নি	০	সাঁ	০	০	০	০	০	০	গাঁ	০	মা	০	(০) — { শুদ্ধ মধ্যম ও পঞ্চমের মধ্য-ঋতি ।

এই “স্বর-পঞ্চম” সম্পর্কীয় স্বরসংযোগগুলির প্রতি লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, ঋতাস্তর্গত সাতটি শুদ্ধ স্বরের বিভিন্ন প্রকার স্বর-বিজ্ঞাসক্রমে প্রত্যেক ভিন্ন ভিন্ন স্বর-অবস্থিত পৃথক পৃথক ঋতি-সংখ্যার অন্তর্বিভাগ-গতি মধ্যে স্থানে কম বেশী দৃষ্ট হইলেও প্রত্যেকটি স্বর বিভাগের মোট ঋতি-সংখ্যা একত্রিত করিলে একটি করিয়া সম্পর্ক গঠিত হয়। যেমন—(সো-পা) (রে-ধা) (গা-নি) (মা-সাঁ) এবং (পা-রে) এই ৫টি স্বরভাগের পরস্পর ঋত্যন্তর সম্পর্কগুলি প্রত্যেকটি প্রত্যেকের ঋতি সংখ্যার “চতুর্দশ” স্থানে যথোপযুক্ত শুদ্ধ স্বরের সংযোগ এবং “স্বর-পঞ্চমের” ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ বিদ্যমান থাকায় ইহাদিগকে প্রকারান্তরে **স্বর-পঞ্চম সম্পর্কীয় স্বর** বলা হয়।

“শুদ্ধ ধৈবত” ও “শুদ্ধ গান্ধারের পর-ঋতি স্বর” এবং “শুদ্ধ নিষাদ” ও শুদ্ধ “মধ্যম ও পঞ্চমের মধ্য-ঋতি স্বরের” ঋত্যন্তর সমষ্টির সহিত শুদ্ধ “সা ও পা” অর্থাৎ স্বর-পঞ্চম সম্পর্কীয় স্বরের সম্বন্ধ পরিচয় ও পরস্পর ঋত্যন্তর মধ্যে প্রভেদ নির্ণয়

{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪}
{	সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
(গ)	ধা	০	০	নি	০	সাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০
(ঘ)	নি	০	সাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

= {শুদ্ধ গান্ধারের পর-ঋতি।

= {শুদ্ধ মধ্যম ও পঞ্চমের মধ্য-ঋতি।

(গ) ঋতির প্রথম স্থানে “শুদ্ধ ধৈবত” স্বর স্থাপন করিয়া যথারীতি ঋতি-সংখ্যা গণনা করা হইলে ঋতির “চতুর্দশ” স্থানটি হয় “শুদ্ধ গান্ধারের পর-ঋতি”র স্থান। ঋতি-বিভাগের নিয়মানুযায়ী দেখা যায় যে, কোন স্বর হইতে তাহার ১৩ ঋতি অন্তরে অর্থাৎ “চতুর্দশ” ঋতির স্থানে “পঞ্চম” স্বর পাওয়া যায়। সুতরাং উল্লিখিত হিসাবটির মধ্যে “শুদ্ধ ধৈবত” স্বরের অবস্থান-ঋতি সংখ্যা হইতে “শুদ্ধ গান্ধারের পর-ঋতি” সংখ্যা পর্য্যন্ত এবং (ঘ) “শুদ্ধ নিষাদ” স্বরের অবস্থান-ঋতি-সংখ্যা হইতে “শুদ্ধ মধ্যম ও পঞ্চমের মধ্য-ঋতি”র সংখ্যা পর্য্যন্ত এই উভয় স্বর ভাগ মধ্যের প্রত্যেকটিতে যে ১৪টি হিসাবে ঋতি হয়; তাহা শুদ্ধ (সা-পা) স্বরস্থিতি ঋত্যন্তর সমষ্টির সহিত সর্বতোভাবে মিল আছে। এমতাবস্থায় ঋতির “চতুর্দশ” স্থানে প্রকৃত শুদ্ধ স্বরের সংযোগ না থাকিলেও ঐ ১৪ ঋতিভুক্ত স্বর-ভাগ দ্বয়ের ঋত্যন্তর সমষ্টির সম্পর্ক দুইটিকেই “স্বর-পঞ্চম” স্বর হিসাবে ধরা যাইতে পারে।

আদিঋতিস্থিত স্বর স্থাপনের নিয়মানুযায়ী ঋত্যন্তর্গত শুদ্ধ স্বরসমষ্টির শাস্ত্রীয় স্বস্থান ঋতিসংখ্যা হইতে এক একটি শুদ্ধ স্বর স্থাপন করা হইলে, প্রত্যেকবারের বিভিন্ন প্রকার স্বরবিজ্ঞাসক্রমে ভিন্ন ভিন্ন স্বরস্থিতিস্থিত স্বর ঋতি-স্থানের যে সকল পরিচয় পাওয়া যায় ও স্বরভিমান ঋতি বিভাগগুলির গতি কি প্রকারে পরিবর্তন হইয়া কোন কোন ঋতিস্থানে কি কি শুদ্ধ স্বরের সংযোগ প্রাপ্ত হয়, তৎসম্বন্ধে যথারীতি ঋতি-বিধির নিয়ম অনুসরণপূর্বক সামঞ্জস্যপূর্ণ কয়েকটি পরিকল্পিত ঠাঁটের ঋতি-বিচার নিয়ে প্রদত্ত হইল।

শুদ্ধ 'সা' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ১ম স্থান হইতে শুদ্ধ রে, গা, মা, পা, ধা, এবং নি সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	}
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
রে	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
মা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'রে' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ৫ম স্থান হইতে শুদ্ধ গা, মা, পা, ধা, নি এবং সা সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	২৩	২৪	}
রে	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
মা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'গা' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ৮ম স্থান হইতে শুদ্ধ মা, পা, ধা, নি, সা এবং রে সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২	২৩	২৪	২৫	২৬	২৭	}
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
মা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
রে	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'মা' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ১০ম স্থান হইতে শুদ্ধ পা, ধা, নি, সা, রে' এবং গা সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২ ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ }																					
{ মা	০	০	০	পা	০	০	০	ধা	০	০	নি	০	সা	০	০	০	রে'	০	০	গা	০
পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
রে'	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'পা' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ১৪শ স্থান হইতে শুদ্ধ ধা, নি, সা, রে', গা এবং মা সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২ ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ }																				
{ পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
রে'	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
মা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'ধা' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ১৮শ স্থান হইতে শুদ্ধ নি, সা, রে', গা, মা এবং পা সুরের ঠাটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২ ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ }																				
{ ধা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
নি	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
রে'	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
গা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
মা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
পা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০

শুদ্ধ 'নি' সুরের শাস্ত্রীয় স্বস্থানে অর্থাৎ শ্রুতির ২১শ স্থান হইতে শুদ্ধ সাঁ, রেঁ, গাঁ, মাঁ, প্যাঁ এবং ধাঁ সুরের ঠাঁটে পরিকল্পনা করিয়া শ্রুতি বিচার

{ ২১	২২	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০ }
নি	০	সাঁ	০	০	০	রেঁ	০	০	গাঁ	০	মাঁ	০	০	০	প্যাঁ	০	০	০	ধাঁ	০	০ }
সা	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }
বেঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }
গাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }
মাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }
প্যাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }
ধাঁ	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০ }

আদিশ্রুতিস্থিত স্বর স্থাপনের নিয়মানুযায়ী সপ্তকাস্তুর্গত শুদ্ধ স্বরসমূহের বিভিন্ন প্রকার পরিকল্পিত স্বর ঠাঁটের অনুসরণ করিয়া যথারীতি স্বরবিজ্ঞাসপূর্বক যে সকল পৃথক পৃথক শ্রুতিস্থানের পরিচয় পাওয়া গেল, সেইগুলি কেবলমাত্র ৭টি পরস্পর শুদ্ধ সুরের সংযোগ স্থানেই অমুদ্রিত হইয়াছে বলিয়া বুঝিতে হইবে। সপ্তকাস্তুর্গত ২২টি শ্রুতির মধ্যে শুদ্ধ সুরের অবস্থান স্বরূপ এই ৭টি শ্রুতি ব্যতীত ইতিপূর্বে “স্থল বিকৃত” সুরের ৫টি এবং “স্বন্দ্র বিকৃত” সুরের ১০টি সর্বসমেত এই যে আরও ১৫টি স্বন্দ্র শ্রুতি স্থানের পরিচয় পাওয়া গিয়াছে, সেই সকল স্বন্দ্রাতিস্বন্দ্র-শ্রুতি স্থান হইতে প্রত্যেকটি শ্রুতিস্বর যথাক্রমে পরস্পর বিভিন্ন প্রকারে স্বরবিজ্ঞাস করা হইলে সেই বিজ্ঞাসকৃত সুর-সংযোগসমষ্টির রূপ কি প্রকার ধারণ করে বা স্বন্দ্রাতিস্বন্দ্র শ্রুতি স্থানগুলি কি ভাবে পরিবর্তিত হয়, সে সম্বন্ধে স্বন্দ্র শ্রুতিতত্ত্বে যথাযথ আলোচনা করিবার বাসনা রহিল। .

(ক্রমশঃ)

“সঙ্গীতের বর্ণপরিচয়” প্রবন্ধ সম্বন্ধে কয়েকটি অভিমত

১৩৪৬ সনের মাঘ সংখ্যার “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”য় শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় লিখিত “সঙ্গীতের বর্ণ পরিচয়” শীর্ষক প্রবন্ধে “শ্রুতি বিচার” পাঠ করিলাম। শ্রুতি বিচার বিষয়টি দুঃসহ। স্বরের বিচার করিতে গেলে শ্রুতিকে অবলম্বন করিতেই হইবে। জ্ঞানবান্ ভিন্ন সাধারণের পক্ষে ইহার বিচারপূর্বক সমাধান করা কঠিন। বিজ্ঞাতার বর্ণ-পরিচয়কালে শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় শ্রুতির অবস্থিতির যতটুকু পরিচয় দিয়াছেন

তদতিরিক্ত বলিতে গেলে তরুণ বিদ্যার্থীগণের গ্রহণযোগ্য হইবে না। যেহেতু শ্রুতি, স্বর, মূর্ছনা এবং গ্রাম সবই একসঙ্গে দৃষ্টিপথে আসিয়া পড়িবে। আশা করি, বিদ্যার্থীদের জ্ঞানের ক্রমবিকাশের নিমিত্ত লেখক মহাশয় যে সব বিভিন্ন সংস্কৃত গ্রন্থের মত উদ্ধৃত করিয়াছেন তন্মধ্যে বিচারের দ্বারা বিভিন্নতার মধ্যে একতার সমাধান স্থাপন করিয়া সন্দেহ ভঞ্নের চেষ্টা করিবেন। ইতি

—শ্রীহরেকৃষ্ণকিশোর রায়চৌধুরী

কিছুদিন যাবৎ “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”য় শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় প্রথম শিক্ষার্থীদের জন্য সঙ্গীত শিক্ষার যে ব্যবস্থা করেছেন তা প্রত্যেক সঙ্গীতপ্রেমিকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। কেবল কতকগুলি প্রণালী লিপিবদ্ধ করলেই যে শিক্ষাদান কার্যে উপযুক্ত সহায়তা করা হয় না, এটি সঙ্গীত কৃষ্ণকিশোরবাবু বুঝতে পেরেছেন, আর তারই ফলে তিনি লেখার মধ্যে দিয়ে সঙ্গীত শিক্ষাদানের যে উপায়টি অবলম্বন করেছেন সেটি ইউরোপের সঙ্গীত শিক্ষকরা যাকে ডাইরেক্ট মেথড বা সোজা পন্থা বলে থাকেন, তারই অনুরূপ হয়েছে। কৃষ্ণকিশোরবাবু হয়ত অজান্তসারেই এই প্রণালীটি গ্রহণ করেছেন, কিন্তু যে ভাবেই হোক এই কাজের জন্য সকলের ধন্যবাদ এবং আশীর্বাদ তাঁর প্রাপ্য হয়েছে।

এই শিক্ষাদানের প্রণালীতে যে বস্তুটি সব চেয়ে গভীরভাবে আমাদের মনোযোগ আকর্ষণ করেছে সেটি হচ্ছে সর্বপ্রকার জটিলতার সঙ্গে নন-কো-অপারেশন—সহজ কথায় সোজা পন্থা দেখিয়ে দিয়ে তিনি প্রথম শিক্ষার্থীর পথ সত্যই স্পষ্ট করেছেন।

ইতিমধ্যে এই ধারাবাহিক রচনার মধ্যে কৃষ্ণকিশোর বাবু একটি অতি সুন্দর শ্রুতি-স্বর কোঠক স্থাপন করেছেন। আমার বিশ্বাস এই কোঠকখানি দু’টি বিষয়ে কার্যকরী হবে :—(১) যারা শ্রুতির নাম শুনেই ভয় পান এবং সঙ্গীত আলোচনায় যথেষ্ট প্রবৃত্তি থাকা সত্ত্বেও শুধু “শ্রুতি” নামের বিভীষিকায় সঙ্গীতের এই বিশিষ্ট অধ্যায়টির দিকে মোটেই দৃষ্টিপাত করেন না—তাঁরাও এই বিষয়ে জ্ঞানলাভের জন্য আকৃষ্ট এবং যত্নবান হবেন। এবং (২) যারা শ্রুতি সত্ত্বে কিছু কিছু চিন্তা, গবেষণা ও আলোচনা করেছেন তাঁরাও নতুন নতুন দিক থেকে এই অতি প্রয়োজনীয় বিষয়টি নিয়ে অধিকতর আগ্রহের সঙ্গে আলোচনা করবার সুযোগ পাবেন।

কৃষ্ণকিশোর বাবুর রচিত শ্রুতি কোঠকটি একটু ভাল করে দেখলেই আমার এই শেষোক্ত কথা মনে বৃদ্ধি পাবে।

—শ্রীহরেশচন্দ্র চক্রবর্তী, বি, এল
কাব্যরত্নাকর, সঙ্গীতশাস্ত্রী

পরম শুভাশীর্বাদ সন্ত :—

কল্যাণীয় কৃষ্ণকিশোরবাবু, আপনাদের বিগত মাঘ ও ফাল্গুন সংখ্যার ‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’য় “সঙ্গীতের বর্ণ পরিচয়” শীর্ষক সূচিস্থিত ও নীতিগত প্রবন্ধের অবতারণা পাঠ করিয়া পরম প্রীতিলাভ ও তৎসহ বহু অজাত তথ্যের সন্ধান পাইয়া ধন্য হইলাম। আপনি সঙ্গীতেও এত বড় সুপণ্ডিত তাহা ধারণা করিতে পারি নাই। আমার পূজনীয় পিতৃদেবের নিকট সঙ্গীতে সামান্য কোমল, মধ্য কোমল ও অতি কোমল স্বরের ব্যবহার মাত্র শুনিয়াছিলাম, এ সম্বন্ধে শাস্ত্রীয় এত বিস্তারিত বিবরণ আমার জানা ছিল না। আপনাদের প্রবন্ধ পাঠে অনেক কিছু শিখিতে পারিলাম এবং প্রবন্ধের সমাপ্ত না হওয়া পর্যন্ত অনেক জ্ঞান অর্জন করিয়া ধন্য হইব আশা করি। ৩শ্রীভগবান আপনাকে দীর্ঘজীবী করুন ও সুস্থ রাখুন ইহাই প্রার্থনা।

শ্রীঅমরনাথ ভট্টাচার্য্য, সঙ্গীতরত্ন

আমি ‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’র সহিত আজ ঘোড়শ বৎসর যাবৎ সংশ্লিষ্ট। এ যাবৎ এই পত্রিকায় যে সমস্ত প্রবন্ধাদি প্রকাশিত হইয়াছে, আমি তাহার প্রত্যেকটি গভীর মনোযোগের সহিত পাঠ করিয়া যথেষ্ট প্রীতিলাভ করিয়াছি। বর্তমান বর্ষে যে কয়টি ধারাবাহিক প্রবন্ধ প্রকাশিত হইতেছে তাহার সমস্তগুলিই সুপাঠ্য এবং সুচিস্থিত হইলেও, শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয়ের প্রবন্ধটি স্বতন্ত্র ধরণের। এই “সঙ্গীতের বর্ণ পরিচয়” প্রবন্ধটির মধ্যে যে সমস্ত বৈজ্ঞানিক বিষয় বিস্তারিত

হইয়াছে তাহা পাঠ করিলে সঙ্গীত বিষয়ে যে বহু তথ্যাদি জ্ঞাত হওয়া যায় এ বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। কৃষ্ণকিশোরবাবু সঙ্গীত শিক্ষার প্রাথমিক অবস্থা হইতে আলোচনা করিয়া হারমোনিয়মের সহিত তান-পুরার বা তারের যন্ত্রের পার্থক্য কি, সঙ্গীত শিক্ষায় আমাদের কি কি প্রয়োজন? এই সমস্ত জটিল বিষয়ের সুন্দর মীমাংসা করিয়া তিনি যে নূতন আলোক প্রদান করিয়াছেন, এজ্ঞ সঙ্গীত-শিক্ষার্থী নাট্রেই তাঁহার নিকট পাইবে। বিগত কয়েক সংখ্যায় তিনি সঙ্গীতের যে বিষয়টি অত্যন্ত কঠিন অর্থাৎ শ্রুতি বিষয়ের যেরূপ বিজ্ঞানসম্মত মীমাংসা করিয়াছেন তাহা আমি কোন গ্রন্থে বা কোন সঙ্গীতজ্ঞের মুখে শুনি নাই, এ জন্তই আমি তাঁহার প্রবন্ধটি পাঠ করিয়া তাঁহাকে সহস্র ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি।

সম্প্রতি কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় সঙ্গীতকে শিক্ষার একটি বিশেষ অঙ্গ বলিয়া স্থির করায় সঙ্গীত শিক্ষার প্রসার যে অধিকতর বৃদ্ধি পাইতেছে তাহাতে কোনই সন্দেহ নাই। এইরূপ সঙ্গীত শিক্ষার মূলে যদি দাস মহাশয় এই প্রবন্ধটিকে পুস্তকাকারে প্রকাশিত করেন এবং উহা যদি বিশ্ববিদ্যালয়ের কর্তৃপক্ষ দ্বারা অনুমোদিত হইয়া সঙ্গীতের পাঠ্যপুস্তক রূপে গৃহীত হয় তাহা হইলে শিক্ষার্থীদের প্রকৃতই কল্যাণসাধিত হইবে।

আমি বহুবার শ্রীযুক্ত দাস মহাশয়ের সহিত ব্যক্তিগত ভাবে মিশিবার সুযোগ পাইয়াছি—তিনি একাধারে যেমন সঙ্গীতজ্ঞ তেমনই নিষ্ঠাবান, পরোপকারী এবং অমায়িক। তাঁহার সদাশয়তা অমূল্যবোধ। করুণাময় ভগবান তাঁহাকে দীর্ঘায়ু করুন এবং তাঁহাকে আরও জ্ঞানের আলোকদানে সমৃদ্ধ করুন, ইহাই আমার একান্ত প্রার্থনা।

কাদের বংশ

—

“সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয়” শীর্ষক ধারাবাহিক প্রবন্ধ পাঠ করিয়া শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয়কে আন্তরিক ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিতেছি। সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয় এ যাবৎ বহুপ্রকারই পাঠ করিয়াছি, কিন্তু বর্ণ-পরিচয় হইতে গবেষণামূলক কুটতত্ত্বে প্রবেশ করিবার উপযুক্ত কোনও সূত্র এ পর্যন্ত পাইয়াছি বলিয়া মনে হয় না। শ্রুতির জ্ঞানের আগ্রহ সঙ্গীতপিপাসু যাত্রেরই অল্লাধিক আছে; এবং বোধ করি শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোরবাবু তাঁহার বহু বৎসরের অভিজ্ঞতার ফলেই জনসাধারণের বোধগম্য করিয়া এরূপ সরলভাবে শ্রুতির স্বরূপ বুঝাইবার চেষ্টা করিয়াছেন।

আমাদের মধ্যে শ্রুতির সম্বন্ধে যে ভীতির সঞ্চার করিয়া দেওয়া হইয়াছিল তাহা “সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয়” পাঠ করিবার পর আর থাকিতে পারে না।

সঙ্গীতকলাবিদগণের মধ্যে গুণ্ডান আলাউদ্দিন খাঁ সাহেবের দ্বারা সঙ্গীতশাস্ত্রে পারদর্শী অত্যন্তই বিরল এবং তাঁহার শিষ্য শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় দ্বারা এইরূপ কষ্টসাধ্য এবং জ্ঞানগর্ভ প্রবন্ধ প্রকাশ করা সম্ভবপর হইয়াছে। আশা করি, শ্রীযুক্ত দাস মহাশয় সঙ্গীতের আগ্রহ যাবতীয় কুটতত্ত্বের সম্বন্ধেও এইরূপ সরলভাবেই আলোচনা করিবেন। —শ্রীবিমলাকান্ত রায়চৌধুরী

—

“সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”র সুযোগ্য কাব্যাদ্যক্ষ শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় “সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয়” প্রবন্ধে শ্রুতি বিচার সম্বন্ধে যে গবেষণামূলক আলোচনা করিতেছেন তাহা সঙ্গীত-জগতের অশেষ কল্যাণ সাধন করিবে নিঃসন্দেহ। শ্রুতি সম্বন্ধে অভিজ্ঞ জ্ঞানীর সংখ্যা দেশে খুব বেশী নাই। শ্রুতিজ্ঞান বহু সাধনলভ্য—আমরা আশা করি, কৃষ্ণকিশোরবাবুর এই প্রচেষ্টার দ্বারা সর্বসাধারণ সঙ্গীতানুশীলনকারীগণ অনুপ্রাণিত হইবেন। অধুনা সমগ্র বাংলা দেশে সঙ্গীতের ক্রিয়াসিদ্ধতার ব্যাপক

অচলীলন হইতেছে। ঔপনিষদিক সঙ্গীতেও ব্যাপক ও বাধ্যতামূলক অচলীলনের প্রয়োজন আছে। কোন বিশিষ্ট যন্ত্র আবিষ্কার দ্বারা উভয়বিধ অচলীলনের একটা বৈজ্ঞানিক সুযোগ যদি কৃষ্ণকিশোরবাবু করিয়া দিতে পারেন তবে সঙ্গীতজগতে তিনি চিরস্মরণীয় হইয়া থাকিবেন। ইতি

শ্রীমুরেজলাল দাস
(অল-ইণ্ডিয়া রেডিও)

শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয়ের শ্রুতি বিষয়ক প্রবন্ধটি (সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকার ১৩৪৬ সালের মাঘ সংখ্যায়) পাঠ করিয়া বিশেষ আনন্দিত হইয়াছি।

আমাদের বাংলা দেশে অনেকগুলি বাঙ্গলা সঙ্গীত বিষয়ক পুস্তক প্রকাশিত হইয়াছে কিন্তু শ্রুতি সম্বন্ধে এরূপ সুন্দরভাবে কোন পুস্তকেই আলোচনা করা হয় নাই। ১২২৫ সালে রাধামোহন সেন-দাস প্রণীত “সঙ্গীত তরঙ্গ” ১২৭৫ সালে, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী প্রণীত “সঙ্গীত সার” এবং ১২৯২ সালে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত “গীত সূত্রসার” প্রভৃতি যে পুস্তকগুলি প্রকাশ হইয়াছিল তাহাতে শ্রুতি সম্বন্ধে বিশেষ কিছুই বোঝা যায় না। কিন্তু কৃষ্ণকিশোরবাবুর শ্রুতি-অঙ্ক নির্মাণ প্রণালী দেখিয়া যে কোন গায়ক গায়িকা ও যে কোন সঙ্গীতজ্ঞ ব্যক্তি অতি

অল্প সময়ের মধ্যে বুঝিতে পারিবে বলিয়া আমার মনে হয়।

কৃষ্ণকিশোরবাবু শ্রুতি সম্বন্ধে যাহা কিছু লিখিয়াছেন তাহা আমাদের প্রত্যেকের আদরের সামগ্রী হইয়াছে, ইহাতে কোন সন্দেহ নাই। বাংলা সঙ্গীত বিষয়ক পুস্তক কৃষ্ণকিশোরবাবুর দান চিরস্মরণীয় হইয়া থাকিবে ইহাতে কোন সন্দেহ নাই।

আশা করি, সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকায় কৃষ্ণবাবু আরও নূতন কিছু লিখিয়া আমাদের উপকৃত করিবেন। ভগবান সমীপে কৃষ্ণবাবুর দীর্ঘজীবন কামনা করি।

শ্রীসঞ্জয়কুমার পাঠক

সম্মানভাজনেয়

মাননীয় কৃষ্ণকিশোরবাবু, সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকাতে প্রকাশিত আপনার “সঙ্গীতের বর্ণ-পরিচয়” পাঠ করিয়া অতিশয় আনন্দিত হইয়াছি। ইহার শ্রুতি বিচারগুলি বেশ চমৎকার। ইহা সর্বসাধারণের বিশেষতঃ প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে খুবই সহজ হইবে। ভগবানের নিকট প্রার্থনা করি, সঙ্গীতের বর্ণ পরিচয়টি শীঘ্র পুস্তকাকারে প্রকাশিত হইয়া দেশবাসীর কল্যাণ করুক।

স্বামী বিশেষানন্দ

সম্পাদকীয়

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস মহাশয় বিগত মাঘ সংখ্যার “সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা”য় সঙ্গীতের বর্ণপরিচয় নামক প্রবন্ধে শ্রুতি সম্বন্ধে অনেক সারগর্ভ আলোচনা প্রকাশ করিয়াছেন। শ্রুতিবিচার বর্তমান সঙ্গীতের প্রসঙ্গে অনাবশ্যক বলিয়া অনেকে মনে করেন, পণ্ডিত ভাতখণ্ডেও শ্রুতির স্মৃতি ভেদ অধিগত করা অসম্ভব বিবেচনা করিয়াছেন ও শ্রুতি-প্রসঙ্গ এড়াইয়া সঙ্গীতের স্বর ও রাগাধ্যায়ের আলোচনা করিয়াছেন। কিন্তু আমাদের বিবেচনায় শ্রুতিবোধ ব্যতীত ভারতীয় রাগরাগিণীর যথার্থ হৃদয়ঙ্গম

সম্ভবপর নহে, শুদ্ধ সাত স্বর ও বিকৃত পাঁচ স্বর লইয়া হিন্দুস্থানী বা কর্ণাটী সকল রাগের বিশ্লেষণ কখনই সম্ভব নহে। দরবারী কানাড়া, ভৈরবী ও ভীমপল্লীর গাঙ্কার সাধারণ হিসাবে কোমল গাঙ্কার বলিয়া বিবেচিত হইলেও, প্রকৃতপক্ষে ঐ তিন রাগের কোমল গাঙ্কার এক নহে—একটি অতি কোমল, অপরটি কোমল, তৃতীয়টি সিকারী কোমল। কৃষ্ণকিশোরবাবুর ভাষায় দরবারী কানাড়ার গাঙ্কার কোমলতম, ভৈরবীর গাঙ্কার কোমলতর ও ভীমপল্লীর গাঙ্কার কোমল। এরূপ প্রতি বিকৃত স্বরেরই

নানা ভেদ নানা রাগে দেখিতে পাওয়া যায় এবং তজ্জগৎ হারমোনিয়মে ব্যবহৃত সুরে হিন্দু রাগ রাগিণী স্বরূপ কখনই ফুটিয়া উঠে না। কলাপ, বিলাবল প্রভৃতি ভাতগণ্ডোজীর ঠাটবোধক কতিপয় রাগ ব্যতীত অপর সকল রাগই আধুনিক শ্রুতি-বৈচিত্র্যের আভাষ দেদীপমান। রাগের স্বর-রূপের জ্যোতিঃ বা বিকীরণই শ্রুতির সাহায্যে সম্ভব হইয়া থাকে। একজ্ঞ শ্রীযুক্ত কৃষ্ণ-কিশোরবাবু শ্রুতির আলোচনা উত্থাপন করিয়া সকল সঙ্গীতরসিকেরই ধন্যবাদ অর্জন করিয়াছেন। কৃষ্ণ-কিশোরবাবু শুদ্ধ স্বরসমূহকে আদিশ্রুতিগতরূপে উল্লেখ করিয়াছেন। সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতিতে স্বরসমূহকে অস্ত্যশ্রুতিগত রূপে বর্ণন করা হয়। আমাদের মতে হিন্দুস্থানী বিলাবল মূর্চ্ছনার শুদ্ধ স্বরত্রয় বজায় রাখিয়াও অস্ত্যশ্রুতিগত স্বর স্থাপন অসম্ভব নহে ও সেই ভাবে স্বরবিজ্ঞাস করিয়া সঙ্গীত-রত্নাকরের ভিত্তির উপরে আধুনিক স্বর সংযোজন সম্ভব। সঙ্গীত-রত্নাকর অপেক্ষা অধিক প্রামাণিক কোনও শাস্ত্রীয় গ্রন্থ নাই। সঙ্গীত-রত্নাকর সঙ্গীতকে যেরূপ বিশদভাবে বিশ্লেষণ করিয়াছে, অত্র কোনও গ্রন্থে তাহার ছায়াও নাই—যতদূর সম্ভব সঙ্গীত-রত্নাকরের উপরে সঙ্গীত-বিজ্ঞানের প্রতিষ্ঠা বাঞ্ছনীয় মনে হয়।

হিন্দুস্থানী রাগমালায় শ্রুতির স্থান নির্দেশ করা খুব আয়াসসাধ্য বলিয়া আমরা মনে করি না। হিন্দুস্থানী রাগসমূহে সুরের স্বাভাবিক গতি স্বতঃই শ্রুতির ব্যবহার নির্দেশ করিয়া দেয়। অবশ্য ক্রপদ ও আলাপ যাহারা আয়ত্ত করিয়াছেন, তাঁহারা ইহা যথাস্থানে শ্রুতিস্থান অল্পভব ও প্রকাশ করিতে পারেন—প্রচলিত খেয়ালী চণ্ডে শ্রুতি নির্দেশ খুবই কঠিন। ভাতগণ্ডোজী প্রচলিত খেয়ালী চণ্ডের উপরে হিন্দুস্থানী রাগবিজ্ঞার বিচার করিতে গিয়া এইরূপে সঙ্গীতের বহু সূক্ষ্ম সূক্ষ্ম গতি সম্বন্ধে লক্ষ্যহীন হইয়াছেন। সঙ্গীত বিজ্ঞাকে ক্রপদাদি কলাবিজ্ঞার আলোকে প্রতিষ্ঠিত করিতে গিয়া আমরা দেখিতেছি,

সঙ্গীতের শ্রুতির বহুল প্রয়োগ ও ব্যাপক অবকাশ বিচ্যমান রহিয়াছে। বাইশ সুরের কমে ক্রপদ, আলাপ, খেয়াল এমন কি ঠুংরাও কখনই যথার্থভাবে গীত হইতে পারে না। দ্বাদশ সুরে রাগ সুরের সকল প্রয়োগ সম্ভব হয় না। Notationএর অত্র শুদ্ধ, কড়ি ও কোমল-এর চিহ্ন যথেষ্ট হইলেও, রাগ বিচারে শ্রুতির প্রয়োগ সম্পূর্ণরূপে লিখিত হইলে কড়ি ও কোমল চিহ্ন দ্বারাই শ্রুতির নির্দেশ সম্ভব হইতে পারে। একই কোমল চিহ্ন দরবারী কানডায় এক প্রকার কোমল গান্ধার সূচিত করিবে ও মালকৌশে ও ভীমপলশ্রীতে অত্র প্রকার কোমল গান্ধার লিপিবদ্ধ করিবে—রাগ বিচারে ঐ সকল সুরের শ্রুতিস্থান নির্দেশিত হইলে Notationএ কোনই অসুবিধার সৃষ্টি হইবে না।

নিম্নে সঙ্গীত-রত্নাকরের মতামুযায়ী অস্ত্য-শ্রুতিগত সুরের বিলাবল ঠাটের একটি শ্রুতির তালিকা উদ্ধৃত করিলাম।

ষড়্জ সুরে যে দুইটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—মন্দা, ছন্দোবতী (২)

ঋষভ সুরে যে চারিটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—দম্যবতী, রজনী, রক্তিকা, রোজী (৪)

গান্ধার সুরে যে তিনটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—ক্রোধী, বজ্রিকা, প্রসারিণী (৩)

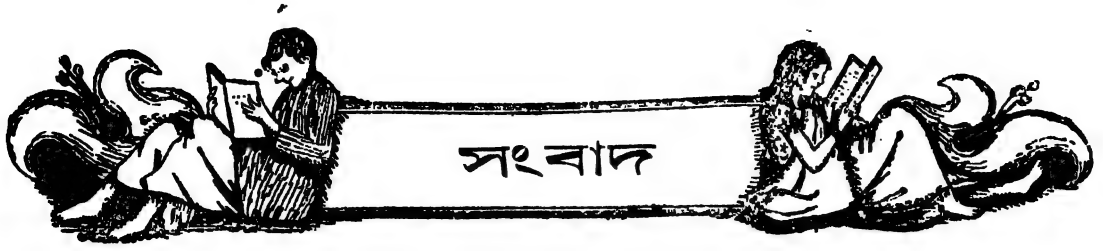
মধ্যম সুরে যে দুইটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—প্ৰীতি, মার্জ্জনী (২)

পঞ্চম সুরে যে চারিটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—ক্ষিতি, রক্তা, সন্দীপিনী, আলাপিনী (৪)

ধৈবত সুরে যে চারিটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—মদন্তী, রোহিণী, রম্যা, উগ্রা (৪)

নিষাদ সুরে যে তিনটি শ্রুতি পাওয়া যায়, তাহাদের নাম :—ক্ষোভিনী, তীব্রা, কুমুদতী (৩)

সঙ্গীত-রত্নাকরের মতামুযায়ী সমস্ত ঠাটেরই স্বর অস্ত্যশ্রুতিগত হইবে।



বাঙ্গালী সঙ্গীতভেদের সম্মান

সঙ্গীতবিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয় কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ের বর্তমান বৎসরের আই, এ ও বি, এ পরীক্ষায় সঙ্গীত বিষয়ে পরীক্ষক নিযুক্ত হইয়াছেন। তাঁহার সহিত লক্ষ্মী ম্যারিস কলেজের অধ্যক্ষ পণ্ডিত শ্রীকৃষ্ণ রতনজনকর ও এলাহাবাদ বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডক্টর ডি, আর, ভট্টাচার্য মহাশয়সহ এই বিষয়ে অগ্রতম পরীক্ষক

অধিকাংশ স্থান হইতে বহু বিশিষ্ট সঙ্গীতকলাবিৎ যোগদান করিয়া অনুষ্ঠানটি সর্বাঙ্গসুন্দর করিয়াছিলেন। চট্টগ্রামের সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতকলাবিৎ শ্রীযুক্ত গঙ্গাপদ আচার্য মহাশয়ের অধিনায়কত্বে স্থানীয় সঙ্গীত পরিষদের অকোষ্ট্রা বাদন হয়, তৎপর অভ্যর্থনা সমিতির সভাপতি রায় বাহাদুর শ্রীযুক্ত ক্ষীরোদচন্দ্র রায় এম-এল-এ মহোদয় সমাগত ভদ্রমহোদয় ও মহিলাদিগকে আন্তরিক সম্বর্দ্ধনা জ্ঞাপন করিয়া বলেন—



শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী

নিযুক্ত হইয়াছেন। হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয় বর্তুক বাঙ্গালী সঙ্গীতভেদের প্রতি যে সম্মান প্রদর্শন করিয়াছেন তাহা তাঁহার ত্রায় যোগ্য ব্যক্তিরই প্রাপ্য। আশাকরি, প্রত্যেক বাঙ্গালী তথা ভারতবাসী মাঝেই ইহাতে আনন্দ লাভ করিবেন।

চট্টগ্রাম সঙ্গীত সম্মেলন

বিগত ১৩ই এপ্রিল চট্টগ্রামস্থ কে, সি, দে ইন্সটিটিউট হলে মদনমোহন সিংহ গৌরীপুরের জমিদার শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী মহাশয়ের সভাপতিত্বে চট্টগ্রাম সঙ্গীত সম্মিলনীর অধিবেশন হইয়া গিয়াছে। এই অধিবেশনে বাংলার



শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী

“কবিতা ও সঙ্গীতচর্চার ক্ষেত্রে চট্টগ্রাম এক বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়াছে। এই চট্টল ভূমিতেই কবি আলোয়াল, কবির নবীনচন্দ্র সেন, শশাঙ্ক সেন, জীবেন্দ্র দত্ত প্রভৃতি কবিগণ জন্মগ্রহণ করিয়াছেন। বর্তমানকালের সঙ্গীতবিদ-দিগের মধ্যে শ্রীযুক্ত স্বরেন্দ্রলাল দাস, সঙ্গীতরত্ন শ্রীযুক্ত গঙ্গাপদ আচার্য, হরিপ্রসন্ন দাস, গোপাল দাশগুপ্ত

প্রভৃতি মহোদয়গণ চট্টলের সঙ্গীতকে যথেষ্টরূপে সমৃদ্ধ করিয়াছেন। আনন্দেব বিষয়, চট্টগ্রামে যে কয়টি সঙ্গীত প্রতিষ্ঠান পরিচালিত হইতেছে তন্মধ্যে আর্থ্য সঙ্গীত সমিতি ও সঙ্গীত পরিষৎ প্রভৃতির পরিচালকগণ সঙ্গীতের উন্নতি-কল্পে যথেষ্ট শ্রমস্বীকার করিতেছেন। এজন্য দেশবাসী তাঁহাদিগের নিকট স্বাগী।” প্রফেসার জনার্দনহরি চক্রবর্তী তাঁহার স্বস্তিবাচনে সম্মেলনের সাফল্য কামনা করিবার পর অভ্যর্থনা সমিতির যুগ্ম সম্পাদক শ্রীযুক্ত জ্যোতিষচন্দ্র কর মহাশয় কিরূপে সহরের বিশিষ্ট ব্যক্তিদের উৎসাহ প্রাপ্ত হইয়া সঙ্গীতরত্ন গঙ্গাপদ আচার্য্য মহাশয় বর্তমান সম্মেলনের পরিকল্পনা করিয়াছেন, সংক্ষিপ্ত ভাষায় তাহার বর্ণনা করেন। দেলা ম্যাজিস্ট্রেট সামসুল উল্লাহ, কামালুদ্দিন আহম্মদ, মাদ্রাজ মিউজিক একাডেমীর সভাপতি রাও বাহাদুর কৃষ্ণস্বামী আয়ার, এলাহাবাদ বিশ্ববিদ্যালয়ের অধ্যাপক ডাঃ ডি, আর, ভট্টাচার্য্য, মিঃ এস, এন, মোদক, কলিকাতা নিউ থিয়েটার্সের শ্রীযুক্ত রাইচাঁদ বড়াল প্রভৃতি মহোদয়গণের শুভেচ্ছাসূচক পত্রাদি শ্রীযুক্ত শচীন্দ্রনাথ দত্ত মহাশয় কর্তৃক পাঠিত হয়।

অতঃপর সভাপতি মহাশয় তাঁহার অভিভাষণ পাঠ করেন। প্রোঃ জ্যোৎস্না গোস্বামী, প্রোঃ তারাপদ চক্রবর্তী (নাকুবাবু), সঙ্গীতাদ্যায় সত্যকিঙ্কর ব্যানার্জি, সঙ্গীতরত্নাকর রমেশচন্দ্র ব্যানার্জি, শচীন দাস (মতিলাল), রমেন দাস, শৈলেন্দ্র ব্যানার্জি, বিনয় ঘোষ, সত্যশ দত্ত, বীকু পাল, রায় বাহাদুর কেশবচন্দ্র ব্যানার্জি, কলিকাতা রেডিও প্রোগ্রাম ডিরেক্টর এন, মজুমদার, সত্যশ দত্ত (দানীবাবু), কুলকারি থা প্রভৃতি বহু বিশিষ্টগায়ক আমন্ত্রিত হইয়া তথায় উপস্থিত ছিলেন। সম্মেলনে তিন দিন ব্যাপিয়া যে সমস্ত কার্য-তালিকা অনুষ্ঠিত হয় তদ্বিষয় পরে আলোচনা করিবার বাসনা রহিল। সভাপতি মহাশয়ের পাণ্ডিত্যপূর্ণ অভিভাষণটি আমরা যথাযথভাবে এখানে উদ্ধৃত করিলাম।

সভাপতি শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী মহাশয় তাঁহার অভিভাষণে বলেন,—

“চট্টগ্রামে সঙ্গীতের উৎসাহ বিশেষ জীবন্ত ও স্থায়ীরূপ লাভ করিতেছে—ইহা কিছুদিন হইতে আমরা লক্ষ্য করিতেছি। বঙ্গদেশের যে বিভাগ হইতে কবিবর নবীনচন্দ্র বঙ্গীয় কাব্যসাহিত্যে অক্ষয়কীর্তি লাভ করিয়া গিয়াছেন সেই বিভাগে অন্তান্ত অকুসুম কলাশিল্পের চর্চা ও বিকাশ খুবই স্বাভাবিক। বঙ্গের রাজধানী কলিকাতায় গত কয়েক বৎসর ধরিয়া সঙ্গীত সম্মেলন অনুষ্ঠিত হওয়ায় উচ্চ সঙ্গীতের যে সাড়া জাগিয়াছে—চট্টলের সাগরধৌত পর্কতে পর্কতে তার প্রতিধ্বনি জাগিয়া উঠিতেছে।

আমাদের স্বজলা স্বফল মলয়জশীতলা বাংলা ভূমিতে সঙ্গীতের আন্দোলন বহুকাল হইতেই চলিয়া আসিয়াছে ও তাহা কীর্তন, বাত্রা, কথকতা, কবিগান, বাউল, সারি, জারি, ভাটিয়ালী প্রভৃতি লোকসঙ্গীতের মধ্য দিয়া আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। বাঙ্গালার প্রাদেশিক সঙ্গীত হিসাবে এই সকল সঙ্গীতের যথেষ্ট মূল্য আছে এবং বর্তমানে বাংলায় যে প্রাদেশিক সঙ্গীত Modern Bengali Songরূপে প্রচলিত হইতেছে, তাহাতে বাঙ্গলার গ্রাম্য সুরের যথাযথ স্থান আছে। তবে প্রাচীন বাঙ্গালী গায়কগণ Classical বা রাগ-সঙ্গীত সম্বন্ধে অজ্ঞ ছিলেন না। বাঙ্গালার পুরাতন রাজা ও নবাবগণ হিন্দুস্থান হইতে উৎকৃষ্ট কলোয়াতদিগকে এদেশে বরাবরই নিমন্ত্রিত করিয়া আনিতেন ও সে সকল কলোয়াতের সংস্পর্শে আসিয়া বিষ্ণুপুরের বিখ্যাত কয়েক ঘর ক্রপদী ব্রাহ্মণ উচ্চ সঙ্গীতের প্রবর্তন করিয়া গিয়াছেন। ইহাদের মধ্যে যত্ন ভট্টের নাম শীর্ষস্থানীয়। দু'ভট্ট বহুদিন ত্রিপুরাধিপতি বীরচন্দ্র মাণিক্য বাহাদুরের দরবার অলঙ্কৃত করিয়াছেন। তৎকালে বিষ্ণুপুরের ঘরের ক্রপদের ঢংএ পূর্ববঙ্গের অনেক ওস্তাদ ক্রপদ গান গাহিতেন,

সেতারের চলনও পূর্ববঙ্গে বিশেষতঃ ঢাকায় তখন বিলক্ষণ ছিল।

পূর্বেকার বড় বড় যাত্রার দলে ধ্রুপদ, খেয়ালের অহু-করণে কলোয়াতী অনেক বাংলা গান গাওয়া হইত—যাত্রার নাট্যকারগণ চৌতাল, স্বরফাঁক প্রভৃতি বিশিষ্ট ঙালে বাংলা যাত্রাগান রচনা করিতেন। সেই সকল গীতি বাংলার গ্রামে গ্রামে মুখরিত হইয়া অলঙ্কিতে বাংলার পল্লীসঙ্গীতে Classical রাগ-সঙ্গীতের প্রভাব বিস্তার করিয়াছে।

ঢাকার নবাব আসাফুজা সাহেব ও জয়দেবপুরের রাজা রাজেন্দ্রনারায়ণ পশ্চিম হইতে অনেক বিখ্যাত ওস্তাদ ঢাকায় আনিয়া রাখিয়াছিলেন। তাঁহাদের প্রভাবে পূর্ববঙ্গে কণ্ঠসঙ্গীতের বিশেষ উন্নতি হয়। তানসেনবংশীয় রবাবী কাশিম আলি খাঁ সাহেব স্বর্গের গন্ধর্বের ন্যায় বহুদিন পূর্ববঙ্গের আসন অভিনন্দিত করিয়া গিয়াছেন। তাঁহার তুলা কোনও গুণী কখনও এদেশে আসেন নাই। তাঁহার শিষ্যদের দ্বারা যন্ত্রসঙ্গীত অনেকটা উন্নতিলাভ করিয়াছিল—তিনি ত্রিপুরা ও জয়দেবপুরে বহুকাল ছিলেন।

তখনকার দিনের সঙ্গীতের প্রধান উৎসাহদাতা ছিলেন দেশস্থ নবাব ও জমিদারবৃন্দ—তাঁহাদের বিবিধ উৎসব ও পূজা-পার্বণে উচ্চ সঙ্গীতের অহুষ্ঠান সর্বদাই হইত। পশ্চিম হইতে বড় বড় ওস্তাদেরা কলিকাতায় আসিয়া পাখুরিয়াঘাটা ও জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ী এবং অন্ত্রান্ত অভিজাত-ভবনের বড় বড় জলসায় যোগ দিতেন—তথাকার জলসা সব শেষ হইলে তাঁহারা ঢাকায় যাইতেন। ত্রিপুরা রাজ্যেও অনেক গুণী প্রতি বৎসরই সঙ্গীত সম্মেলনে সমবেত হইতেন। তন্মিহ্ন নায়কতুল্য—সঙ্গীত-সিংহগণ ব্যতিরেকে অন্ত্রান্ত অধিকাংশ ওস্তাদই মফঃস্বলে নানা জেলায় বিভিন্ন জমিদার বাড়ীতে নিমন্ত্রিত হইয়া সঙ্গীতের আসর জমাইতেন। তখনকার দিনের

সঙ্গীত-নাট্যাঙ্গি কলাবিদ্যার আদর জমিদার সম্প্রদায়ের বদান্যতা ও গুণপ্রিয়তার ফলেই সম্ভব হইয়াছিল। মহরের শিক্ষিত বিদ্বয়গুণী, তখন বঙ্কিম, মাইকেল প্রভৃতি সাহিত্য-রথীদের প্রভাবে প্রায়ই সাহিত্য ও কাব্যচর্চায় সময় যাপন করিতেন। সঙ্গীতের চর্চা ইংরেজী শিক্ষিত সমাজে সামান্যই প্রচলিত ছিল। রাজা জমিদারগণই তখন সঙ্গীতকে সজীব রাখিয়াছিলেন। বিশিষ্ট হিন্দুস্থানী গুণীদের শিক্ষায় শিক্ষিত হইয়া তখন গোপালবাবু, যতুভট্ট, রাধিকা গোস্বামী, অঘোরবাবু প্রভৃতি গায়ক ও গোবর-ডাঙ্গার জ্ঞানদাপ্রসন্নবাবু, পঞ্চেন্দ্রগুপ্তের যাদবেন্দ্রবাবু, মন্দদিবালা প্রভৃতি যন্ত্রবাদকগণ এই দেশ অলঙ্কৃত করিয়া গিয়াছেন। জমিদারগণের অবস্থা-বিপর্যয়ের সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতের আদর ক্রমে ইংরাজী শিক্ষিত সমাজে সঞ্চারিত হইল। কাব্যসাহিত্যসেবী শিক্ষিত সম্প্রদায় প্রধানতঃ ঠাকুরবংশীয় সাহিত্যরথীদের উৎসাহেই সঙ্গীতের দিকে ক্রমে আকৃষ্ট হইতে লাগিলেন। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের এ বিষয়ে দান অসামান্য। তাঁহার পিতৃদেব মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের প্রবর্তিত আদি ব্রাহ্মসমাজে তখন ধ্রুপদের অহু করণে ব্রহ্মসঙ্গীত বিরচিত ও গীত হইত। রবীন্দ্রনাথ এই ব্রহ্মসঙ্গীতে তাঁহার অসামান্য কবিপ্রতিভাবলে নবরূপ দান করেন। হিন্দুস্থানী ওস্তাদী সঙ্গীতের সকল technique আয়ত্ত না করিয়াও কবিগুরু তাঁর গানে হিন্দুস্থানী উচ্চ সঙ্গীতের অনেক উপকরণ গ্রহণ করিয়াছেন। স্বদেশীযুগে দ্বিজেন্দ্রলাল, রজনী সেন প্রভৃতি কবিগণ বাঙ্গালার শিক্ষিত ঘরে ঘরে সঙ্গীতের এক তরঙ্গ আনয়ন করেন। ঐ সময় বাঙ্গালার স্বাদেশিক বিরাট প্রাবল্য স্বদেশী গানের মধ্য দিয়া মূর্ত্ত হইয়া উঠিয়াছিল। ইহাই বঙ্গ-সঙ্গীতের দ্বিতীয় যুগ।

বাঙ্গালার শিক্ষিত প্রতিভা উচ্চ সঙ্গীতকে যথার্থভাবে বরণ করিল যখন পরলোকগত স্ত্রীর আশুতোষ চৌধুরীর

সহস্রাব্দী ও কবীন্দ্র রবীন্দ্রনাথের ভ্রাতৃপুত্রী প্রতিভা দেবী সঙ্গীত-সম্ম নামক সঙ্গীত বিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা করিলেন। তিনি কণ্ঠসঙ্গীতে বিখ্যাত গায়ক বিশ্বনাথ রাও ও শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়কে এবং যন্ত্রসঙ্গীতে প্রতিভাদীপ্ত কৌকভ থাঁকে বাজালার শিক্ষিত সমাজের পুরোভাগে স্থাপন করিলেন। ইহার পূর্বে স্বর্গীয় জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর মহাশয় সঙ্গীত সমাজ নামক এক উচ্চ সঙ্গীতের club স্থাপন করিয়াছিলেন ও সঙ্গীত প্রকাশিকা নামক উচ্চসঙ্গীতের এক মাসিক পত্রও প্রকাশ করিয়াছিলেন—কিন্তু সঙ্গীত সমাজে জমিদার ও অভিজাতবংশীয় বিশিষ্ট ব্যক্তিগণ ভিন্ন ইংরাজী শিক্ষিত সমাজের বিশেষ কেহ সঙ্গীত শ্রবণ করিতেন না। সঙ্গীত প্রকাশিকায় অবশ্য উচ্চ সঙ্গীতের পুনরুদ্ধারের অনেক চেষ্টা হইয়াছিল। কিন্তু সঙ্গীত বিদ্যালয় প্রতিষ্ঠার প্রথম চেষ্টার ফল সঙ্গীত সম্ম।

পরে সঙ্গীত সম্মিলনী স্থাপনের পর সঙ্গীত শিক্ষার যথেষ্ট উৎকর্ষ সাধিত হইয়াছে। মাননীয় গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় ও গুলীবর গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয় শিক্ষিত সমাজে সঙ্গীতের চর্চা ও উচ্চ সঙ্গীতের বহুল প্রচলনে বিশেষ যোগ্যতা প্রদর্শন করিয়াছেন। উল্লিখিত বিদ্যালয়সমূহের উৎসাহে কলিকাতার অভিজাতশ্রেণীর পৃষ্ঠপোষকতায় ইমদাদ থাঁ সেতারী, স্বরোদী কৌকভ থাঁ, কেরামতুল্লা থাঁ, আমির থাঁ, হাফেজালী থাঁ, বঙ্গগৌরব আলাউদ্দিন ও এনায়েৎ থাঁ সেতারী প্রভৃতি ওস্তাদগণের প্রভাবে বাজলার যন্ত্রসঙ্গীত সমধিক উৎকর্ষপ্রাপ্ত হইয়াছে। রাধিকা গোস্বামী, অঘোরবাবু, বিশ্বনাথ রাও, গোপেশ্বর-বাবু ও গিরিজাবাবু সেইরূপ কণ্ঠসঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতি সাধন করিয়াছেন। বাজলায় মধ্যমশ্রেণীর গায়ক বাদকের কোনও অভাবই নাই। বাজলায় ছাত্রীরাও হিন্দুস্থানী গানে ও বাজনায় আশাতীত সাফল্য লাভ করিয়াছে।

ব্যাপকভাবে সঙ্গীতের চর্চা এদেশে পূর্বে কখনও হয় নাই।

বর্তমানে সঙ্গীতনায়ক উজ্জীর খাঁর পুত্র পৌত্রগণ বঙ্গদেশে আসায় তাঁহাদের সমুদ্রোপম সঙ্গীত ভাণ্ডার আমাদের পক্ষে স্থলভ হইয়াছে এ হিসাবে আমরা খুবই দৌভাগ্যশালী, তাহাতে সন্দেহ নাই।

সঙ্গীত শিক্ষার এই সকল সূচনা দেখিয়া বঙ্গীয় সঙ্গীত-কলার ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে আমি নৈরাশোর কোনও হেতু আছে বলিয়া মনে করি না। শিক্ষাপদ্ধতি ও শিক্ষক বঙ্গদেশে বিরল নহে। বাজালীর মেধা ও প্রতিভা সঙ্গীতের ক্ষেত্রেও সামান্য নয়, ইহাও লক্ষ্য করিতেছি।

সৌরীন্দ্রমোহন স্মৃতি-বাসর

গত ১০ই মার্চ রবিবার সন্ধ্যা ৭। ঘটিকায় ৫৩ নং পাথুরিয়াঘাটা স্ট্রীটস্থ হরকুটির রাজা স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয়ের প্রথম বার্ষিক স্মৃতিবাসর ভারত সঙ্গীত বিদ্যালয়ের উদ্যোগে অতি সমারোহে সম্পন্ন হইয়াছে। উক্ত স্মৃতিবাসরে সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় সভাপতির আসন অলঙ্কৃত করিয়াছিলেন। কলিকাতার অধিকাংশ সঙ্গীতজ্ঞ এবং বহু বিশিষ্ট ব্যক্তি সভায় উপস্থিত ছিলেন। এখানে উক্ত বিদ্যালয়ের ছাত্রীবৃন্দ কর্তৃক সৌরীন্দ্রমোহনের বিরচিত উদ্বোধন সঙ্গীত করেন। অতঃপর বিদ্যালয়ের সহঃ সম্পাদক শ্রীযুক্ত কার্তিকচন্দ্র দাস সৌরীন্দ্রমোহনের জীবনী পাঠ করেন।

ভারত সঙ্গীত বিদ্যালয়ের স্রষ্টাধ্যক্ষ সম্পাদক শ্রীযুক্ত ধীরেন্দ্রনাথ বসু মহাশয় সভাপতি এবং উপস্থিত সকলকে বিদ্যালয়ের পক্ষ হইতে ধন্যবাদ জ্ঞাপন করিয়া সৌরীন্দ্রমোহনের বিষয় একটি নার্তিদীর্ঘ বক্তৃতা দেন। তিনি বলেন “আমাদের দেশে বহু গুণী ছিলেন এবং আছেন, কিন্তু তাঁহারা দেশকে কি দান করে গেছেন? যারা

স্বার্থভ্যাগ করে তাঁদের অজ্ঞিত বিদ্যা দেশকে দিয়ে যান। তাঁরাই দেশবরেণ্য। সৌরীন্দ্রমোহন ও ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী এইজন্ত চিরদিনই ভারতের সঙ্গীতসমাজ কর্তৃক পূজিত হবেন। যে সকল গুণ থাকিলে একটা শ্রেষ্ঠ শিল্পকে উন্নত করে প্রতিষ্ঠিত করা যায় সে সকল গুণ সৌরীন্দ্রমোহনের ছিল। প্রভূত অর্থ, সঙ্গীত শাস্ত্রে প্রগাঢ় পাণ্ডিত্য, বিদেশীয় সঙ্গীতে জ্ঞান এবং বৈজ্ঞানিক অভ্যুত্থিত এই সকলের একত্র সমন্বয় তাঁর মধ্যে থাকায় তিনি এ বিষয়ে এতাদৃশ সাফল্য লাভ করেছিলেন। দেশ-বিদেশের সঙ্গীত সম্বন্ধে তাঁর ক্রিয়াজ্ঞান ছিল তাহা তাঁহার 'Book of Universal music' গ্রন্থটি পাঠ করিলে বুঝিতে পারা যায়।" অতঃপর সঙ্গীত-নৈষ্ঠিক আরম্ভ হয়। শ্রীযুক্ত অমরনাথ ভট্টাচার্য্য, রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, নগেন্দ্রনাথ দত্ত, দুর্গাদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, জটধারী বর্মা, কালীপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়, রামতারণ চৌধুরী, উপেন্দ্রনাথ মুখোপাধ্যায়, বিনোদলাল দাস, সতীশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়, অরুণপ্রকাশ অধিকারী, স্ববোধচন্দ্র দে, অক্ষয়চন্দ্র দে প্রভৃতির গীতবাস্ত অতিশয় উপভোগ্য হইয়াছিল। অধিক রাত্রে সভা ভঙ্গ হয়।

“গীতশ্রী” উপাধি পরীক্ষা

গত ২২শে মার্চ শুক্রবার “সঙ্গীত সম্মিলনীতে” উপাধি পরীক্ষা হইয়াছে।

সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, শ্রীমতী ইন্দিরা দেবী চৌধুরাণী, শ্রীযুক্ত অমিয়নাথ সাত্তাল, দবীর খাঁ সাহেব এই পরীক্ষায় বিচারক ছিলেন। এ বৎসর কুমারী শীলা সরকার কুমারী ইলা দাস, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীযুক্ত গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী মহাশয়ের ছাত্রী এবং কুমারী প্রতিমা গুপ্তা স্থবিধ্যাত গীতশ্রী শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়

মহাশয়ের ছাত্রী। ইহাদের রূপদ, খেয়াল ও ঠুম্রী গান শুনিয়া বিচারকগণ বিশেষ প্রীত হন। ইহারা সকলেই সাফল্যতার সহিত গীতশ্রী উপাধি প্রাপ্ত হন।

মুরারি-সম্মিলন

গত শনিবার ৩০শে মার্চ তারিখে পূজাপাদ মুরারি মোহন গুপ্ত মহাশয়ের স্মৃতি-স্মরণার্থে ৪৭ নং পাথুরিয়া ঘাটা ষ্ট্রীট নিবাসী ৩৪মানাথ ঘোষ মহাশয়ের বাটিতে “মুরারী সম্মিলন” এর ষট্টিত্ৰিংশ অধিবেশন বিশেষ সাফল্যের সহিত সম্পন্ন হইয়াছে। অল্পষ্টানে কুমারী আশালতা দে একখানি রূপদ গান করিয়া উদ্বোধন করেন পরে সঙ্গীতনায়ক শ্রীযুক্ত গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র দে, শ্রীযুক্ত বিনোদলাল গোস্বামী, অমরনাথ ভট্টাচার্য্য সৌরীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, ললিতমোহন মুখোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, হরেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য্য, অরুণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি রূপদ ও জটধারী বর্মা, সত্যেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী, কান্তিকচন্দ্র দাস প্রভৃতি গুণিগণ খেয়াল গান করেন। শ্রীযুক্ত অবিনাশচন্দ্র সাত্তাল, দেবেন্দ্রনাথ দে, অরুণপ্রকাশ অধিকারী, সতীশচন্দ্র দত্ত, গাধু মিশ্র, জগদীশচন্দ্র বিশ্বাস, বিনয়কুমার চট্টোপাধ্যায়, শঙ্করপ্রসাদ ঘোষ, রামতারণ চৌধুরী, রায় বাহাদুর কেশব বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি কলাবিদগণ গানের সহিত সঙ্গত করেন। অল্পষ্টানে অল্পাংশ বহু ও বিশিষ্ট ব্যক্তি উপস্থিত ছিলেন তন্মধ্যে ময়মনসিংহ গৌরীপুরের স্বনামখ্য জমিদার শ্রীযুক্ত ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী মহোদয়ের উপস্থিতি অল্পষ্টানটিকে বিশেষ গৌরবান্বিত করিয়াছে।

“শ্রীমতী মিলন” গীতাভিনয়

বিগত ১১ই চৈত্র রবিবার সন্ধ্যা ছয় ঘটিকায় শ্রীযুক্ত কিশণচাঁদ বড়াল মহাশয়ের ভবনে দোলযাত্রা উপলক্ষে কল্যাণী-সম্মেলন বালিকাগণ কর্তৃক “শ্রীমতী মিলন”

যাত্রাভিনয় হইয়াছিল। কিছুদিন যাবত এই শ্রেণীর যাত্রাভিনয় কলিকাতার কয়েক স্থানে অভিনীত হইতেছে এবং তাহা প্রত্যক্ষ করিয়া আমরা আনন্দলাভ করিতেছি। বহুবাজার সচ্চিদানন্দ হরিভক্তি প্রদায়িনী সভার উদ্যোগে কল্যাণী সঙ্ঘের বালিকাগণ যে গীতাভিনয় করিয়াছে, তাহা সর্বাংশেই সুন্দর হইয়াছে। কোমলহৃদয়া বালিকাদের ভক্তিরসপূর্ণ অভিনয় করা ভাল কিন্তু তাহাদের সহিত প্রাপ্তবয়স্কাদিগের অর্থাৎ ১৩শ হইতে তদূর্ধ্ব বয়স্কাদিগের যোগ দেওয়া কোনপ্রকারেই সমীচিন নহে।

“শ্রীমতী মিলনে” যাহারা অভিনয় করিয়াছিল তাহাদের মধ্যে কংগের ভূমিকায় কুমারী মৃণালিনী দেব অভিনয় নৈপুণ্যে মুগ্ধ হইয়া শ্রীযুক্ত কিষণচাঁদ বড়াল মহাশয় একটি পদক দ্বারা ভূষিত করেন। কুমারী লক্ষ্মীসোণা দেব (বড়) বুল্লার অভিনয়ও অতিশয় উপভোগ্য শ্রীযুক্ত কৃষ্ণকিশোর দাস ও শ্রীযুক্ত কিষণচাঁদ বড়াল মহাশয় যথাক্রমে দুইটি পদক দ্বারা উৎসাহ প্রদান করিয়াছিলেন। নাটকটি সর্বদ্বন্দ্বসুন্দর হওয়ায় শ্রোতৃবর্গ অতিশয় মুগ্ধ হইয়াছিলেন।

চন্দননগরে নিখিল-বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলন

চৈত্র মাসের শেষ সপ্তাহে চন্দননগরে যে সঙ্গীত প্রতিযোগিতা ও সম্মেলন অনুষ্ঠিত হইয়াছিল তাহা অত্যন্ত সাফল্যের সহিত সম্পন্ন হইয়া গিয়াছে। এই

সঙ্গীত সম্মেলনে ময়মনসিংহ গৌরীপুরের কুমার শ্রীযুক্ত বীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী মহাশয় সভাপতির আসন গ্রহণ করিয়া অস্থানীয় গৌরববৃদ্ধি করেন। অস্থানীয় প্রারম্ভে সম্মেলনের সম্পাদক শ্রীযুক্ত মৃণাল ঘোষ একটি সংক্ষিপ্ত বক্তৃতা দ্বারা অস্থানীয় আহুপূর্বিক অবস্থা বর্ণনা করিয়া সভাপতি মহাশয়কে বরণ করেন। অতঃপর শ্রদ্ধেয় বীরেন্দ্রবাবু তাঁহার পাণ্ডিত্যপূর্ণ ভাষায় একটি সমন্বয়পযোগী অভিভাষণ পাঠ করেন এবং স্বরশৃঙ্গার যন্ত্রে আলাপ ও গৎ বাজাইয়া সঙ্গীত সকলকে মুগ্ধ করেন। এই সম্মেলনে কলিকাতা হইতে বহু বিশিষ্ট গুণী যোগদান করিয়া সম্মেলনটিকে সাফল্যমণ্ডিত করিয়াছিলেন। সম্মেলনের উদ্যোক্তাগণের উদ্যম ও আন্তরিকতা প্রশংসনীয়।

ম্যাট্রিক পরীক্ষার সঙ্গীতবিদ্যা

বর্তমান বর্ষে যে ম্যাট্রিক পরীক্ষা হইয়া গেল তৎসহ সঙ্গীতেরও একটি পরীক্ষা লওয়া হয়। এই পরীক্ষায় মাত্র তেরজন বাঙ্গালী ও একজন মাদ্রাজী বালিকা যোগদান করে। পরীক্ষার্থিনীদিগকে কণ্ঠ ও যন্ত্র সঙ্গীতের দ্বারা পরীক্ষা লওয়া হয়। এই দুইটি বিষয়ের মধ্যে ঔপগতিক বিষয়টিও পরীক্ষার অন্তর্ভুক্ত ছিল। পরীক্ষার্থিনীগণ স্ব স্ব বিষয়ে পরীক্ষা দান করিয়াছেন, আশা করি, ইহার সাফল্যের সহিত উত্তীর্ণ হইয়া ভারতীয় সঙ্গীতের প্রথম কৃতিত্ব রাখিবেন।

সম্পাদক—সঙ্গীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সঙ্গীতবিশারদ শ্রীগিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী ও

শ্রীবীরেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, এম্-এল-এ।

পরিচালক—অধ্যাপক শ্রীমন্মথমোহন বসু, এম-এ।

